indice
de artes y letras

AÑO 11 - NUM. 103 MADRID - EDICION EXTRANJERA - AGOSTO 1957 PRECIO: 20 PTAS.

Dos noticias

Desde **Londres**
y desde **París**

RESUMEN INQUIETANTE

"Fin de partida"

(Páginas 7 y 8)

CARTA POLEMICA del "OTRO ARTE"

Firmada por el pintor
Antonio Saura

(Páginas 14 y 15)

AFRICA NEGRA

EL NUEVO ESTADO DE GHANA

Desde el 6 de marzo de este año hay una nueva nación en el mundo: el dominio inglés de la Costa de Oro, en el Oeste de Africa, ha pasado a ser Estado independiente con el nombre de Ghana.

Ghana es un país rico, tanto por su minería como por sus productos forestales. Su población es de unos cinco millones de habitantes, de raza negra. Su extensión equivale aproximadamente a la mitad de la de España, y la ciudad más importante es el puerto de Accra.

¿A quién debe el nuevo Estado su nacimiento? A un hombre llamado Kwame N'Krumah, que, al frente del partido denominado Convención Popular (Convention People's Party) ha logrado, en el breve tiempo de seis años, la independencia para su patria. N'Krumah, nacido en la Costa de Oro, estudió en Europa y América. Dotado de excepcionales cualidades para la acción y de un espíritu particularmen-

(Pasa a la página 25.)

Kwame N'Krumah con Butler (secretario inglés del Interior), en Accra, marzo 1957.



UN ACTO DE FE: "LA MAJESTAD" DE EPSTEIN, EN LLANDAFF

De su obra maestra "La Majestad", una monumental figura de la Ascensión de Cristo que domina la nave de la catedral de Llandaff, ha dicho el gran escultor Jacobo Epstein: "Creo que nunca haré un acto de fe como éste". "La Majestad", la escultura más ambiciosa de Epstein, de altura 16 pies —unos cinco metros—, está instalada sobre un audaz arco de cemento que se levanta en el interior, recientemente reconstruído, de la antigua iglesia galesa, fundada por San Teilo en el año 560. La fotografía que publicamos, el busto de "La Majestad" de Llandaff, apareció en la portada de la revista londinense "Church Illustrated", que generosamente nos ha autorizado a reproducirla en INDICE. Agradecemos muy de veras esta deferencia.

F.

Riesgo y límites de la escultura al aire libre

Hegel y nuestros "santos de palo"

A propósito de la reciente Exposición de escultura al aire libre, sus organizadores me invitaron a exponer públicamente unas reflexiones al caso en los jardines en que las estatuas estilizaban sus ademanes o sus bloques puros, entre flores estivales y árboles mecidos por la brisa del anochecer. Este afán de sacar a la escultura de la clausura de los cerrados locales, para exponerla al aire libre, invita, es cierto, a escudriñar el sentido latente de lo que puede parecer una moda. Parece como si en la creciente subjetividad desde la que crea el artista moderno, desentendido —al parecer— de imperativos sociológicos, despreocupado del destino social a que siempre han servido las obras de arte en los mejores momentos de la Historia, se aspirase, en este caso de la escultura, a justificar su función en diálogo con la vegetación de un jardín. La historia de la escultura presenta momentos de sístole y diástole, digámoslo gráfica y pedantescamente; quiero decir de clausura y publicidad, de obras creadas para espacios cerrados y estatuas hechas para enfrentarse con la luz y el aire libre. Pero la misma función de la escultura al aire libre cambió con los tiempos. La misión capital de la estatuaria monumental fué, casi siempre, religiosa. Hegel decía que la escultura tenía por objeto lo divino, es decir, *lo esencial*, según aclaraba él, con distingo muy intelectual y germánico. Lo esencial frente a lo individual y lo finito; de aquí esa repugnancia radical que la gran escultura tuvo siempre por el realismo absoluto; de ella procede la paradoja de la gran imaginería española bajo los Austrias, creada al servicio de valores religiosos —*esenciales*, diría Hegel— y encarnada en la máxima individualización realista. (Esta paradoja, hay que añadir, origina el inesquivable desasosiego de todos los historiadores del arte —sobre todo si no son españoles—, para localizar el quid estético de lo que d'Ors llamó *nuestros santos de palo*.)

Decadencia: insignificancia

A diferencia de la pintura, la escultura está constantemente postulando una significación trascendente, un valor de símbolo. Estas obligaciones de significar, de simbolizar, son esas *funciones de esencialidad* a que Hegel quería referirse, y que en la escultura se nos imponen por encima de las particularidades que hayan tomado cuerpo en la estatua. La escultura repugna más que otras artes la ganga anecdótica; por ello, los momentos más realistas de la escultura, cuando ésta olvida sus deberes fundamentales, coinciden con los más bajos niveles artísticos. En cierto modo, en escultura, decadencia es, literalmente, *insignificancia*.

Así sucedió en el siglo XIX aun en sus estatuas de más aparente función social: los monumentos públicos. Estos políticos enlevitados; estos generales en actitud de mando; estos sabios de gesto ensimismado o aburrido que, en piedra o bronce, presiden desde un pedestal, en calles y plazas, el tráfago de la vida urbana, viene a ser, en general, la máxima trivialización a que pudo llegar la escultura. Las gentes, aun las más ignorantes y ajenas a toda educación estética, lo saben y, a su modo, se dan cuenta de la desairada espectacularidad que estas estatuas asumen, generalmente sin éxito, y de ahí provienen los chistes y bromas con que vienen a ser proverbialmente caracterizados por el pueblo muchos monumentos de este género. *Ese señor, ¿qué está haciendo?*, se preguntan las gentes cuando la figura encarnada en una estatua se excede en un gesto que no lleva en sí mismo su explicación. Las contestaciones son, en muchos casos, aciertos de ingenio popular; una estatua a la que pueda alcanzar este género de broma es una estatua fracasada; un horror, además, en muchos casos. Por ello, el buen escultor moderno, en sus momentos afortunados, contiene ese impulso a recrearse en la gesticulación anecdótica o el énfasis declamatorio. Las mejores de nuestras estatuas públicas de los siglos XIX o XX son las que, aunque ignoremos quién es el personaje celebrado, nos ofrecen con claridad la máxima capacidad de simbolización esencial a que pueden aspirar. La estatua de un general debe hacernos pensar, haciendo caso omiso de las particularidades biográficas del personaje, en el heroísmo, en el valor, en las virtudes viriles, *esenciales* para la lucha o la defensa. Una mujer en efigie broncínea o marmórea nos lleva, siguiendo las indicaciones que el escultor nos ofrece, si son eficientes, a proyectar sobre ella algunos de los dones —diversos y aun contradictorios— que pueden darse en la feminidad...

Estatuas derribadas

La estatua, pues, inevitablemente condensa en sí ciertas *significaciones*, con más fuerza, y en todo caso con mayor responsabilidad, que otras artes. Hasta tal punto es así, que las estatuas son las más abocadas al juicio sumarísimo de la Historia cuando los tornados de la política o de la revolución se encrespan contra las significaciones que los monumentos públicos encarnan. En los primeros días de una revuelta caen, derribadas, muchas estatuas. Por ello, sería sabia y prudente medida prohibir los monumentos a los contemporáneos; sólo cuando la significación de lo que fué su obra ha quedado decantada por el tiempo, tiene un monumento personal garantía de permanencia. Los ídolos prematuros o improvisados suelen tener vida efímera.

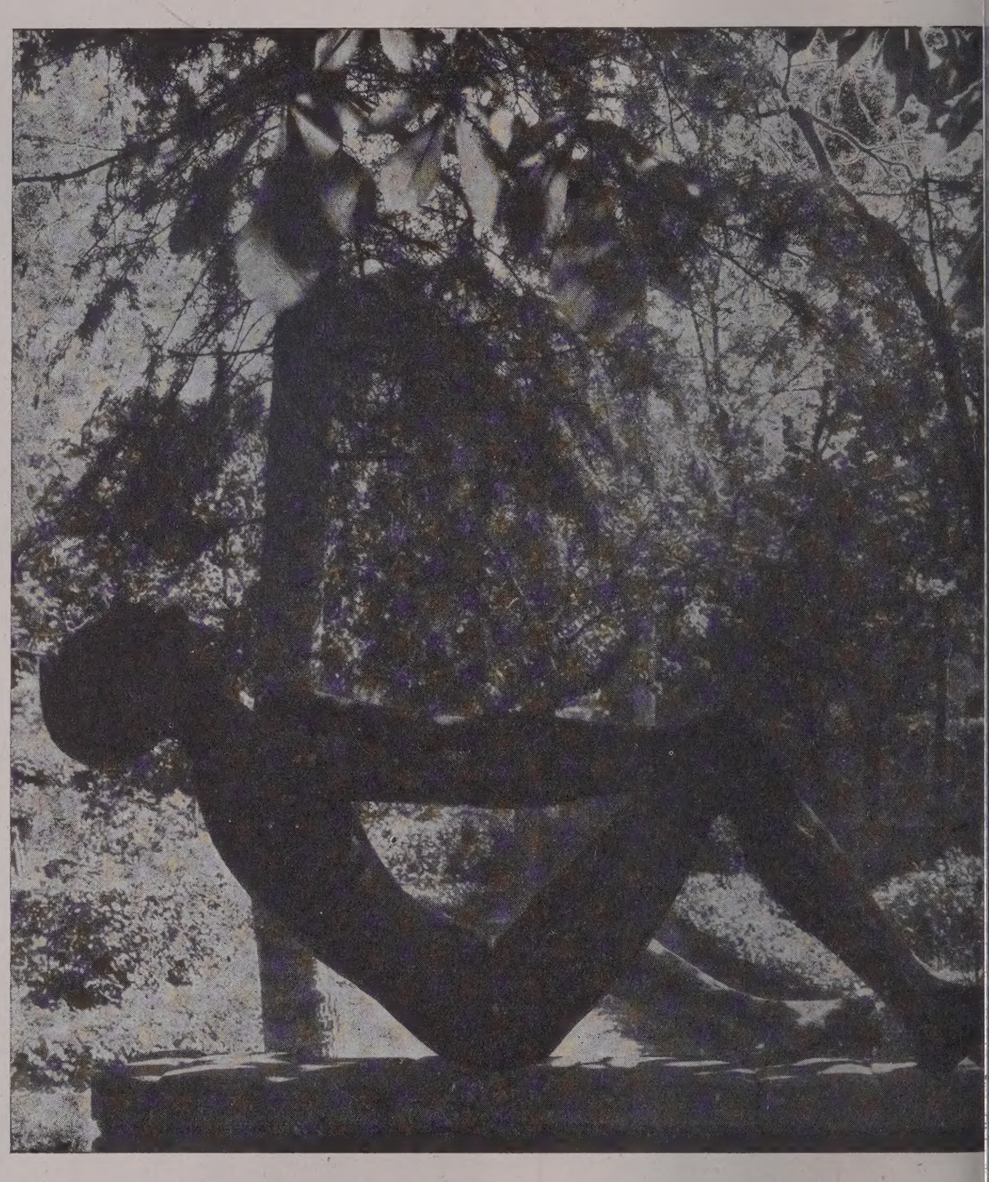
La escultura asume, pues, con frecuencia cierto tipo de responsabilidades supletorias que afectan a su significado sociológico, sobre las responsabilidades estéticas que toda obra de arte comporta. De aquí la grandeza y la miseria de la escultura monumental.

La escultura de hoy, y más especialmente la escultura al aire libre, en su extrema reacción contra la anécdota realista, en su asco por lo temporal, ve planteado aquí su gran problema. ¿Qué representaciones pueden interesar a un escultor de hoy? ¿Qué contenidos, qué *esencias* va a encarnar su estatua? Más aún: ¿Qué función y destino puede tener hoy una estatua al aire libre? Los escultores responderán: la plástica pura. Pero, ¿hasta qué punto las *formas puras* del escultor de hoy pueden ser carne de símbolo? Los títulos mismos con que los escultores de hoy bautizan sus creaciones nos dicen que hasta los más abstractos artistas son conscientes de los deberes de significación de la estatua. Los escultores del XIX rebajan el símbolo a la anécdota; los escultores avanzados de hoy se esfuerzan por crear abstracciones plásticas, no imitativas, capaces de asumir difíciles simbolizaciones conceptuales. Símbolos difíciles; en muchos casos, símbolos enigmáticos, tan subjetivizados en su anhelo de depuración significativa que llegan al límite de la incomunicabilidad. He aquí la frontera, el extremo peligro de toda subjetivización artística que llega a romper, en su afán de pureza expresiva, libre de ganga superficial, los lazos con un espectador posible.

Es cierto que el propio Hegel dijo, en un párrafo certero e impresionante, que «el verdadero sujeto de la escultura está rigurosamente desligado de la relación con las cosas exteriores; está —dice— *absorto en sí mismo*, en lo que constituye *el fondo de su sentimiento o de su situación*; es *independiente en sí*».

Peligro y heroismo

Lo convincente de ese *sentimiento* o de esa *situación*, en cuanto logra expresión en la obra escultórica, es la hazaña del artista. Lo que quiere decir que si el escultor, para transmitirnos ese sentimiento, emplea recursos bajos en exceso narrativos, circunstanciales o anecdóticos en beneficio de una fácil comunicabilidad, rebaja el valor estético de su obra en cuanto se aleja de la esencialidad, que es su substancia. Por el contrario, si para huir de ese vicio el artista, como en mucha escultura contemporánea sucede, utiliza y reduce los recursos expresivos en busca de extremada pureza, corre el peligro de no alcanzar, por defecto, ese mínimo de comunicabilidad en la expresión de lo esencial simbólico. Entre esos dos extremos, entre ambos peligros, el talento tiene amplio espacio en que moverse; ser fiel a la pureza plástica, conservando la evidencia significativa del símbolo, es la verdadera tarea del escultor, el logro a que aspira una obra afortunada. Es, pues, cuestión de equilibrio entre plástica y sentido. Pero nadie piense que los valores simbólicos de la estatua necesitan llegar a la vulgarización expresiva para ser eficaces. El artista actual, de ahí su riesgo, su peligro y su heroísmo, busca para sus simbolizaciones unas formas difíciles, un álgebra de volúmenes, un logaritmo de formas, desnudas de fáciles alusiones, que cifran en materias nobles su simbología escueta y secreta. En el aire libre, esta escultura acusa aun más su voluntad artística de no rivalizar con las formas naturales del mundo visual en una servil imitación. La escultura de hoy parece más bien aspirar a contrastar con la Naturaleza, ofreciéndose como un puro producto humano en el que la expresión es canalizada por una secreta alianza de intelecto y sensibilidad; al no pretender simulacros esclavizados a la realidad que los sentidos nos ofrecen, busca



● «Sol», de Pablo Serrano.—Exposición «Moncloa».

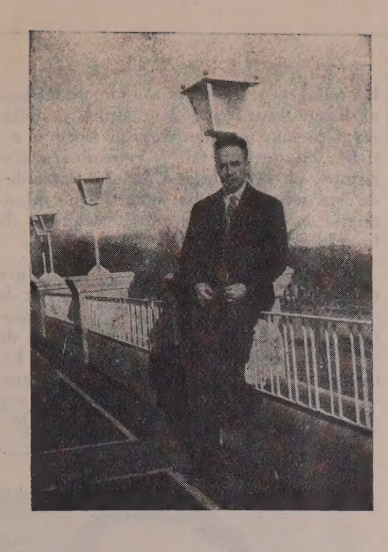
una realidad conceptual que no entre en competencia con la Naturaleza. Entre árboles rumorosos y macizos de flores, entre los verdes vegetales y los cristales del agua en las fuentes, estas mágicas figuraciones de muchos escultores de hoy nos invitan a suspender la fluencia incontenida de nuestros pensamientos y nuestras vivencias para llevar nuestra atención a la pura presentación enigmática de sus volúmenes y sus ritmos formales. Su intención es sorprender, en ciertas asociaciones de formas, alguno de esos secretos del Universo que apelan a la intuición y se resisten a la descripción narrativa. En esta escultura de hoy parecen querer aliarse el sólido geológico y la voluntad humana de forma, la dureza mineral y el anhelo acucioso de expresión, la creación ex-nihilo y el conjuro de fuerzas desconocidas, la impasibilidad del material y la críptica elocuencia de la forma. En todo caso, lograda o no, en la escultura contemporánea, como en la antigua o clásica, lo que se afirma es un triunfo del arbitrio humano, esa voluntad, torpe o hábil, de expresión en que el arte consiste, el ansia de inmortalidad concreta que al hombre inquieta ante la conciencia de su propia caducidad. Nacen así, ahora como siempre, estos bloques de piedra o de metal que quieren ser vehículos de sentimientos e intuiciones humanas, vertidas, de manera sabia o balbuceante, en estas obras, que fuera de lo humano nada son, y que sólo por su significado y su confidencial expresión pueden justificarse ante otros hombres.

Enrique LAFUENTE FERRARI

CARTA ABIERTA

\ VLADIMIR DUDINZEV,

ESCRITOR SOVIETICO



por VINTILA HORIA

ESCRITOR RUMANO

Estimado Colega:

*Le escribo esta carta desde una ciu-
ad occidental, ya que desde mi país
o podría escribírsela o, al hacerlo, es-
aría obligado a alabarle, sin ningún
erecho de crítica, ya que pertenece
sted a la nación dominadora y yo a
dominada. Aprovecho, pues, la opor-
unidad de encontrarme, exilado, en
na ciudad del mundo libre, para di-
igirle estas líneas, relacionadas con
lectura de su libro* No se vive sólo
e pan *(Traducción italiana editada
n el pasado mes de mayo por el
Centro Internazionale del Libro», de
lorencia).*

*He leído su novela con mucho inte-
és. Sin embargo, hay en ella unas
uantas páginas aburridas y pocas de
uelo en las alturas. Pero algunos ca-
ítulos no han dejado de impresionar-
ne y hasta de sorprenderme por la
inceridad y la emoción que guiaron
u mano al escribirlas, ya que en las
ocas novelas soviéticas que he leído
n estos diez años, no he encontrado
inguna digna del título de obra li-
eraria. Usted, al menos, tiene buenas
tenciones y aquel sentido heroico de
imprudencia que transforma a un
scritor en profeta. Admiro el coraje
on el que ha sabido usted atacar los
icios fundamentales de la sociedad
oviética: el burocratismo, el egoísmo,
falta de sentido patriótico y huma-
o de los altos funcionarios preocupa-
os más bien por su carrera que por
bienestar de los demás, la miseria
el obrero, la maldad y la versatilidad
e los grandes, y también la pureza
e ánimo y la sencillez de otros per-
onajes suyos. Criticar, poniéndolos de
elieve, en una novela satírica como
suya, estos vicios que corroen el
mbiente social en el que usted vive,
ne pareció muy bien, Si no lo hubiera
echo un escritor, me pregunto quién
ubiera tenido el valor de emprender
sta operación, en una sociedad en la
ue los políticos, según he entendido
eyendo su novela, tienen un sentido
nás conservador que revolucionario
e la vida. ¿Será el conservadurismo
defecto mayor de su patria en este
nomento, y usted uno de los primeros
n advertirlo y hacerlo público? Creo
ue no me equivoco al hacerle tal pre-
unta, ya que este defecto esencial
rasluce hasta nosotros, los escritores
el mundo libre, a través de los acon-
ecimientos en los que su patria ha
do obligada a participar en los úl-
mos seis u ocho meses. El telón de
cero se ha quebrantado en varios
untos durante este período de tiem-
o, y el mundo se ha podido dar cuen-
—todo el mundo, y no sólo los es-
ecialistas en temas rusos, a los que
sted desprecia tanto— de que la re-
olución rusa se había historicizado,
omo diría Croce, abandonando sus
npulsos iniciales, para hundirse có-
odamente en las huellas tradiciona-
s de la historia rusa. Este proceso,
inútil repetirlo, mas lo hago para
ue nada quede sin aclarar en esta
arta, había empezado con Stalin,
ansformado en «el defensor por la
spada» del imperio universal ruso.
La bella metáfora es de Toynbee, y
e permito recomendarle la lectura de
«A study of History», en el que
odrá saborear páginas verdadera-
ente asombrosas para cualquier ciu-
adano soviético acostumbrado a con-
derarse como precursor, cuando, en
ealidad, todo lo que sucede y sucedió
n Rusia, desde hace más de tres de-
enios, representa un proceso de deca-
encia... Los precursores aparecen,
espués de la lectura de Toynbee, co-
o unos descendientes.)*

*No se asombre, pues, de lo que suce-
de entre los suyos. El conservadurismo
feroz en el que ha caído la clase diri-
gente, la minoría dominante de su
pueblo, es la consecuencia fatal de
aquella «historicización» de que le ha-
blaba arriba. El funcionario soviético
empieza a parecerse al funcionario
zarista; el soldado ruso es considerado
hoy, en los países de la Europa orien-
tal y central, igual que el soldado ruso
que, a mediados del siglo pasado, so-
focaba la llama de la libertad en Po-
lonia, Rumania y Hungría, y, como
aliado de los austríacos, difundía el
terror hasta el norte de Italia. El es-
critor ruso, en cambio, ha ido tan
lejos, en este proceso de historiciza-
ción, que se ha salido de los cauces,
para perderse en la prehistoria de la
literatura. Jdanov ha sido más retró-
grado que Stalin. Si durante el siglo
pasado los abusos del imperialismo
zarista podían ser equilibrados de ma-
nera ideal por la obra de Gogol,
Turgheniev, Dostoievsky y otros, los
abusos del imperialismo comunista
pesan solos en el platillo solitario de
una terrible balanza, sin que ninguna
de las obras del* realismo socialista
*puedan justificarlos. ¿Se da usted
cuenta, estimado colega, de la trágica
posición en que se encuentra su país
en este momento? ¿Puede usted ex-
plicarse el porqué de aquella san-
grienta evolución, que obligó a los su-
yos a transformarse de libertadores
del género humano, como se presen-
taron al mundo en 1917, en opresores?
¿Puede decirme usted por qué un
hombre como yo, dedicado a defender
la idea de la libertad y de la dignidad
del hombre, no puede regresar a su
país sin el riesgo de correr peligros
mortales? ¿Puede decirme usted por
qué los ejércitos de su patria, repre-
sentando en 1944 la idea de la libera-
ción frente a la idea de la opresión,
esclavizaron a nueve países y a más
de cien millones de seres humanos
y los arrastraron a la miseria, moral y
material, en lugar de liberarlos, si es
que había algo que liberar? Usted me
podría contestar que todo esto se ha
hecho en defensa de la revolución, y
que el fin justifica los medios. Pero
yo, y cualquier otro hombre conscien-
te de estos tiempos, podría replicarle:
¿cuál revolución y cuál fin? Si usted
es un verdadero escritor, cosa que no
dudo después de haber leído su libro,
estoy seguro que también se ha per-
catado, durante los últimos ocho me-
ses, del vacío que se esconde hoy de-
trás de las palabras* revolución *y* fin,
*en lo que a su país se refiere. Además,
para que usted pueda contestar con
sinceridad a las preguntas que le he
hecho, tendría que disponer de las
páginas de un periódico libre y decir
en ellas lo que realmente espero de
usted. Desgraciadamente para su pue-
blo, tal periódico no existe en su gran-
de, en su demasiado grande país.*

*LE RUEGO ME DISCULPE, ESTI-
MADO colega, el largo prólogo. Voy
a pasar en seguida al análisis de su
novela. Se trata en ella del destino de
un inventor, Dimitri Alecseievic Lo-
patkin, creador de una máquina au-
tomática para tubos. Los personajes
principales del libro,* los héroes, *y tam-
bién los verdaderos amantes, son el
inventor y su máquina, cuyas aventu-
ras usted narra con variable fortuna.
Los que «comprenden» al inventor son
pocos. Al principio hay un modesto
obrero siberiano, Piotr Sianov, que
vive en la miseria, al lado de un fla-
mante complejo industrial, y una mu-
jer casada, Nadia, esposa de Drosdov,
el director del complejo industrial. La
trama de la novela se desarrolla alre-
dedor de la máquina para fabricar
tubos. El inventor logra imponer su
invención; otro complejo siberiano
está encargado de la construcción de
la máquina, pero los representantes
de la ciencia oficial hacen lo posible
para impedirlo. De mal en peor, el po-
bre Lopatkin se ve abandonado por
todos y hasta tiene que ingresar en un
campo de trabajo forzoso, condenado
a ocho años de reclusión por haber
traicionado a la patria, al informar
de los secretos de construcción de la
máquina a su amante Nadia, esposa
de Drosdov, el cual había sido trasla-
dado a Moscú como funcionario supe-
rior de un Ministerio. Todos los es-
fuerzos de Lopatkin parecen haber
sido inútiles. Su trabajo de seis años,
sus sacrificios, su mismo invento, todo
se derrumba ante las intrigas de los
científicos y de los funcionarios que
aprovechan los planos de Lopatkin
para construir otra máquina, por pro-
pia cuenta. Pero la máquina robada
funciona mal. Consume mucha ma-
teria prima y representa un enorme
e imprevisto despilfarro. Finalmente,
Lopatkin logra salir del campo de tra-
bajo y volver a Moscú, apoyado por
fieles amigos, y su máquina triunfa,
mientras sus enemigos muerden el
polvo, como es debido en una fábula
con intenciones morales. Lopatkin se
casará con Nadia, que se había divor-
ciado de Drosdov mientras Dimitri es-
taba en el campo.* Tout est bien qui
finit bien.

*Dice Lopatkin en un cierto momen-
to, hablando de su enemigo Avdiev, el
hombre de ciencia que se oponía a la
creación de la dichosa máquina:
«...somos verdaderamente enemigos...
Los fines, los fines son diferentes. Se
lo digo, gozando en pleno de mis fa-
cultades mentales. Ellos no sólo dejan
de mirar hacia adelante, sino que mi-
ran hacia atrás. El fin de ellos es el
de permanecer en el sillón y seguir en-
riqueciéndose. Mientras quien descu-
bre lo nuevo sirve al pueblo. El descu-
bridor es siempre alguien que piensa
de modo distinto, en cualquier ramo
de la ciencia. Porque ha encontrado
un nuevo camino y repudia el antiguo,
el acostumbrado.»*

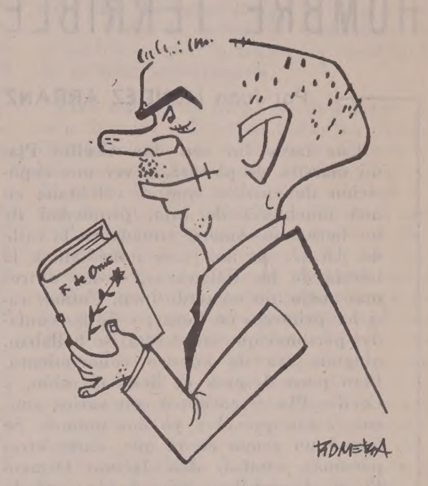
*Este fragmento es toda una filípica
en contra de la «historicización». El
autor, por medio de su héroe, rompe
lanzas contra el conservadurismo, pe-
cado mayor de la actual sociedad so-
viética. (En mi libro* Presencia del
mito, *recientemente publicado, hablo
de ello, en el capítulo «Los rusos no
son bárbaros».)*

*PUES BIEN, EL TEMA DE SU NO-
VELA, estimado colega, no es nada
nuevo. En todas las novelas soviéticas
que he leído, el héroe principal es una
máquina, de tal o cual especie: un
tractor, un tanque, una sembradora,
una fábrica, una ametralladora, etcé-
tera. Usted dice, en el prefacio de la
edición italiana de su novela, que los
«tendenciosos» críticos occidentales
han dividido su libro en dos partes, y
considera esta división como artificial.
Estos críticos han rechazado, según
usted, la* parte positiva *de la obra y
han aceptado sólo la negativa, «la
suciedad», como usted dice. Disculpe
mi sinceridad: estos críticos han te-
nido razón. Y la explicación de tal ac-
titud es sencilla: su novela vale en la
medida en que critica y no en la en
que construye. Porque lo que critica
es mucho y lo que construye es poco.
La parte que usted llama positiva, es
decir, la en que, por ejemplo, presen-
ta a sus lectores la vida íntima de la
familia Galizki, en los Urales, y trata
de describir la felicidad de la familia
soviética, las travesuras de los niños,
o las páginas que dedica a las escenas,
las pobres escenas de amor entre Di-
mitri y Nadia, toda esta* parte positiva
*no convence. Usted no sabe escribir
sobre el amor y los niños. No hablaré
aquí de las discusiones «positivas» en-
tre Dimitri y Nadia, entre Dimitri y
Galizki, o entre el joven inventor y el
viejo Evgheni Ustinovich. Estas pági-
nas son sumamente aburridas. No di-
cen nada. No convencen. Falta en ellas
el nervio de la vida. Su libro, siento
repetirlo con convicción, vale por su
mitad crítica, por el valor personal que
tuvo usted para enfrentarse con el
sistema político en medio del cual vive
y escribe.*

*Comprendo perfectamente su des-
engaño ante las críticas hechas a su
libro, y sobre todo ante el hecho de
que la mayor parte de los críticos oc-
cidentales se han empeñado en poner
de relieve los defectos de su patria, tal
como usted los describe, en vez de de-
dicarse a alabar lo que usted llama
«la parte positiva» de su novela. Lo
comprendo perfectamente y no insis-
tiré sobre esto. Lo que quiero acen-
tuar aquí es el hecho de que, después
de cuarenta años de régimen comu-
nista, un escritor tiene la ingenuidad
de llamar* positiva *la mitad negativa
de su libro, y viceversa, confundiendo
lo bueno con lo malo en el interior
mismo de su propia creación. ¿Ha pen-
sado usted alguna vez en comparar a
su heroína Nadia con alguna de las
heroínas de la gran novela rusa del
siglo pasado? ¿Ha pensado alguna vez,
volviendo a leer su novela, en lo que
es el amor en su libro? Desde este im-
portante punto de vista, esencial en la
vida de todos los hombres y de todas*

(Pasa a la página siguiente.)

FEDERICO DE ONIS



SANTIAGO DE CHILE

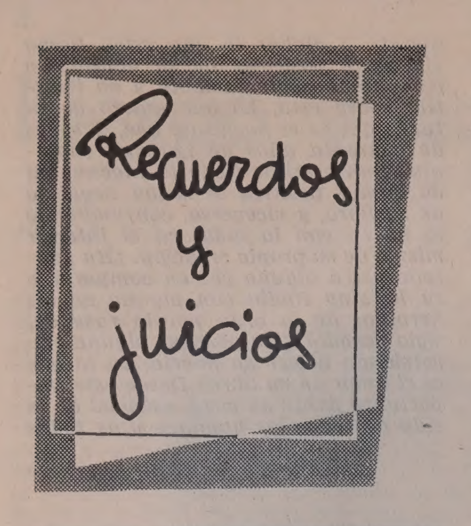
*Por la Universidad de Santia-
go de Chile ha pasado la voz ilus-
tre de don Federico de Onís, el
gran español, profesor durante
tantos años en Universidades nor-
teamericnas y director de la «Re-
vista Hispánica Moderna». En re-
lación con la primera de sus con-
ferencias, nuestro amigo y cola-
borador A. R. Romera nos envía
unas notas que «dibujan» una
cordial y humanísima estampa del
maestro español; de ellas entre-
sacamos lo siguiente:*

«Es la voz de Federico de Onís.
La misma voz terca de su terrón
natal. Nada ha cambiado en ella.
Ni las zetas, ni las jotas, ni mu-
cho menos su acento silvestre.
Don Federico tira la voz al pú-
blico como quien lanza, en gesto
campesino, con la honda de es-
parto, el peñascazo de la pala-
bra.»

«Onís es más enterizo que Una-
muno. Es, en fin, más Salaman-
ca. En un cuerpo con mucho de
campesino, un fino espíritu... En
lo pétreo, lo blando. En lo apa-
rentemente tosco, la ternura. Na-
die, como él, lleva hasta el oyen-
te la sensación de una España
que es de ahora y de siempre.
Entérnece porque en sus palabras
aflora el hondón de la raza y se
hace el verbo una fulguración de
verdad. Federico de Onís perte-
nece a la recia España de Viria-
to, a la España del risco. Es un
carpetovetónico cabal.»

«Don Federico ha hablado de
Unamuno y de Ortega... Del som-
brero blando de don Miguel y de
las sutiles ironías de don José.
De las agonías del vasco y de la
pura inteligencia del madrileño.
El público ha seguido la deslum-
brante evocación de aquella gue-
rrilla de dos inteligencias supre-
mas, "separadas más por las se-
mejanzas que por las diferen-
cias..." Don Federico ha dado a
conocer por vez primera las car-
tas que a lo largo de muchos
años le escribieron Unamuno y
Ortega. Es la historia humana y
epistolar del abismo que los se-
paró.»

«Dale a Pepe Ortega mi enhora-
buena —recomienda Unamuno a
Onís al ganar don José la Cáte-
dra de Metafísica de la Universi-
dad Central— y que Dios le dé
fuerzas para engañar a sus dis-
cípulos.»



J. MARTINEZ RUIZ, HOMBRE TERRIBLE

Por Juan MENDEZ ARRANZ

Una tarde fuí con don Cecilio Pla, mi maestro de pintura, a ver una exposición de cuadros que se celebraba en una mueblería de lujo, propiedad de los hermanos Amaré, situada en la calle de Alcalá, en una casa inmediata a la iglesia de las Calatravas, o dos o tres más abajo, no recuerdo bien. Fuimos casi los primeros en llegar, y de las contadas personas que en el local se hallaban, ninguna era de nuestro conocimiento. Pero poco después se llenó el salón, y Cecilio Pla se encontró con varios amigos, a los que él y yo nos unimos. Se formó un grupo en el que, entre otras personas, estaban don Jacinto Octavio Picón, Fernanflor, Saint-Aubin, cuñado de Canalejas, y Agustín Lhardy, que, además de repostero, era paisajista. Conversación sobre asuntos diversos... Saludos y sonrisas cambiados a distancia con gentes amigas... Parabienes a tal o cual expositor que pasaba a nuestro lado... En esto advierto que algunos del grupo, tras de mirar de soslayo a un hombre joven como de unos treinta años, rubio, de buena presencia, que acababa de entrar en el salón, se ponen a cuchichear. Me extrañó aquello. Concluída la visita, y ya en la calle, curioso, le pregunté a Pla quién era el individuo cuya presencia habían comentado en voz baja sus amigos. Pla me contestó que un tal Martínez, escritor modernista que hablaba mal de todo el mundo. Me quedé como estaba.

Hasta pasado unos años, en que, abandonada la idea de ser pintor, di otro rumbo a la vida y me aficioné grandemente a la lectura, no pude hallar el motivo de aquella escena. Con más propiedad: conjeturarlo.

El sucedido acabado de referir ocurrió, si no me engaña la memoria, en la primavera del año 1903. A fines del siglo pasado y principios del en que estamos, don José Martínez Ruiz —después, no mucho después, el ilustre y nunca bastante admirado *Azorín*— pasaba por ser un hombre terrible. Escribía en diarios republicanos artículos, ya de dura sátira de personas e instituciones, ya dedicados a exponer doctrinas socialistas, cuando no libertarias, a la vez que lanzaba a la publicidad folletos en que hacía burla cruel de ciertos autores famosos de la época. ¿Era el Martínez maldiciente de que Cecilio Pla me habló?

Tenemos de don José Martínez Ruiz una semblanza escrita por González Serrano, a mi juicio interesante por las reflexiones a que da motivo. *Clarín*, en general reacio a reconocer valores literarios nuevos, fué uno de los primeros en enterarse del gran escritor que había en cierne en Martínez Ruiz, y el año 1897, en «La Saeta», revista festiva de Barcelona, le dedicó un artículo de crítica en extremo elogioso. Del artículo toma pie González Serrano para trazar la semblanza, que con las de Revilla, Campoamor, Palacio Valdés, Leopoldo Alas, Menéndez Pelayo y Cavia, nada menos, y las de Fray Candil y Bonafoux, plumíferos que bullían entonces, figura en un tomo de la «Biblioteca Mignon», aparecido el año 1899.

Es interesante, repito, la semblanza. Quizá leída a raíz de su publicación no hallase el lector reparo que ponerle. Leída ahora, nos desconcierta y llena de confusión. También para González Serrano es Martínez Ruiz un hombre terrible, o poco menos. Nos lo presenta como un obsesionado: duro en la sátira, dogmático, tenaz. «El traductor de Hamon y de Kropotkine —escribe— no revela un espíritu batallador, pero sí una tenacidad apasionada por dentro, fría en el aspecto de la lucha, si incruenta, honda y persistente que libran las ideas en el cerebro.» Y a continuación añade el austero krausista, condolido acaso de la manera aquella de ser de su retratado —rígida, inflexible y esclava de supuestos inconcusos principios—: «Pero (tome despectivamente, si quiere, mi consejo como síntoma de una vejez que avanza) lo dogmático es *lex inversa* de lo mental, y la ley de la tolerancia en lo práctico (de la circunspección en lo teórico) exige que la misma complejidad que se muestra en lo real se revele en nuestra concepción del mundo.»

Ahora bien, si el retrato se parece al modelo, ¿qué tiene en común el José Martínez Ruiz de 1899 con el de cinco o seis años después, en que empieza a firmar sus trabajos con el seudónimo de *Azorín*? ¿Tanto pudo cambiar su carácter en el transcurso de poco más de un lustro?

No mucho después de publicar su libro «Las confesiones de un pequeño filósofo», Martínez Ruiz adopta el seudónimo de *Azorín*, apellido que lleva el personaje principal de esta obra y el de la anterior. El libro «Los Pueblos», que aparece en 1905, ya viene firmado así, e igualmente los artículos para diarios y revistas. Nada, ni en «Los Pueblos» ni en «Las confesiones», ni en «Antonio Azorín», ni en los artículos se encuentra de dogmático. Nos hallamos con un escritor siempre atento a observar los cambios y matices así de las cosas como de las ideas; atento también a captar aquello que de estable y duradero puede salvarse del continuo fluir de la vida. Con un escritor, además, capaz de sentir y apreciar la belleza literaria en cualquier forma que se manifieste. El, que escribe una prosa sencillísima, admira la de Castelar, de frase periódica, concatenación de oraciones principales y subordinadas, cargadas de figuras retóricas.

¿Qué profunda revolución ha ocurrido en el alma de Martínez Ruiz? Ahora los autores predilectos no son ni Hamon ni Kropotkine, sino Montaigne y Baltasar Gracián. Apenas escribe libro o artículo en que no cite y reproduzca aforismos, observaciones y juicios extraídos de sus obras. Nadie ignora que Montaigne es el maestro por excelencia de la tolerancia.

Hay libros cuya lectura nos produce más gusto que la de otros, y no por la categoría literaria, sino por otras razones. Puede haber, desde luego, obras de superior valor, pero no las amamos. Estos libros a que me refiero quisiéramos, si es posible, tenerlos siempre a mano y llevarlos con nosotros a todas partes.



Ello es sin duda porque están más cerca de nosotros que los demás, a causa de existir entre su espíritu y lo más recóndito del nuestro estrechas afinidades. Cuando por una u otra circunstancia se pusieron a nuestro alcance y nos metimos en su lectura, tardamos en dejarlos, y hasta suelen acompañarnos en el decurso de toda la vida. *Azorín*, una vez que dió con los «Ensayos» de Montaigne, ¿se descubrió a sí mismo, al hombre verdadero que en él había, hasta entonces enturbiado por las incertidumbres de una primera juventud mal comprendida? Si no estoy mal informado, su padre se oponía a que se dedicase a la literatura.

No es inverosímil la suposición apuntada. Sé que han existido y existen casos de desdoblamiento de la personalidad; de fuertes sacudidas de la psiquis que transforman a un hombre en otro: casos patológicos que la ciencia médica estudia y explica. ¿Pero puede un hombre normal mudar de carácter como de vestido o de profesión? Me he hecho la pregunta varias veces, pero nunca, al cabo de darle muchas vueltas, he hallado la respuesta. De atenerme a mi propia persona y a mi propia experiencia —experiencia de años y años—, contestaría que *no*.

Soy ahora de viejo el mismo que antes: el mismo que cuando tenía veinte, treinta, cuarenta años. Conservo las mismas cualidades, buenas y malas. La única diferencia que advierto entre el hombre que fuí y el que soy es que el tiempo ha hecho menos vivas las reacciones de mi carácter. «Lenit albescens animus capillus», como dijo el poeta Horacio, uno de los autores a que antes me refería.

CARTA ABIERTA...

(*Viene de la página anterior.*)

las sociedades, su Dimitri es un monstruo. La manera como se comporta con Nadia es inconcebible. Un amante no le habla a su amada sólo de la máquina que está construyendo, y no tiene ante ella, después de un año y medio de separación, la actitud insoportable de Dimitri. ¿Es que ustedes, después de cuarenta años de comunismo, han olvidado lo que es el amor? ¿O es que la censura de su país les prohibe escribir sobre el tema, que considera burgués y reaccionario?

NO SE COMO EXPRESARME MEJOR, para que usted no vea en mi a un enemigo, a un hombre partidista, decidido a encontrar a toda costa sólo defectos en usted, en su novela y en su partido..., por el hecho de que mi país está, en este momento, bajo la opresión del suyo. No le hablo de rumano a ruso —este diálogo me resultaría objetivamente imposible—, sino de escritor a escritor y, en ese terreno, podría ser yo su amigo, a pesar de todo lo que nos separa, no por culpa mía, sin embargo, ni por la de los míos.

Escribe usted en su prólogo, para los lectores occidentales, ofreciendo a su tierra como a un mundo nuevo, un mundo justo, «cuyos principios se afirman y triunfan en mi país». De su libro resulta exactamente lo contrario. Lo que le ocurre a Dimitri Lopatkin, difícilmente hubiera podido ocurrir en un país occidental, grande o pequeño, y la victoria del inventor sobre sus enemigos se hubiera producido sin que fuera imprescindible el año y medio de campo de trabajo forzoso que Lopatkin fué obligado a padecer. Ello me parece esencial en este monólogo mío, que bien hubiera podido ser un diálogo constructivo, si usted hubiera vivido fuera del «mundo nuevo y justo» al que alude en ese prólogo.

Usted menciona en él a los escritores occidentales «de gran talento», a los que sin duda habrá leído. No quisiera ofrecerle aquí ejemplos subjetivos, pero es necesario hacerlo, porque yo defiendo los valores de mi mundo tal como usted defiende a los del suyo. Su obra pertenece, por muchas de sus páginas y por la intención misma de la que ha brotado, al dominio de la ética. Este dominio no es extraño a los grandes novelistas occidentales de nuestro tiempo, a los que usted probablemente conoce. Me permito, pues, recordarle «Les racines du ciel», novela galardonada el año pasado con el Premio Goncourt. Compare usted a Morel, el héroe de Romain Gary, con Dimitri Lopatkin, y a Minna con Nadia. Piense un momento en la manera en que Morel representa al hombre de hoy, no sólo al hombre occidental, si también al hombre de su tierra, a l inquietos estudiantes de las Univers dades de Moscú y de Leningrado, a l escritores como usted que, en sus h ras de soledad y de sincera discusi consigo mismos no dejarán de med tar, supongo, en el problema de la bertad, y compare justamente. ¿Qui de nosotros necesitaría identificar con Morel, en esta grave hora de humanidad en que los pueblos caut vos desean libertad y, como los hú garos y los polacos, están decididos defenderla con sus propias vidas? piense en los campos de concentr ción, en los tanques que vomit muerte, en los policías que no dej dormir tranquilos a millones de in centes ciudadanos. Hemos llegado a momento en que todo esto aparece pronto y a todos los hombres, co terriblemente envejecido e inactua tanques, campos, policías, regímen impuestos por el terror, obligacion de hacer esto y no aquello. Todo es pertenece al pasado, igual que Avdi y Macsiutenko. Y lo nuevo, huelga d cirlo, no está en la pasión de Lopa kin por su máquina, en esta pasi que le impide amar, lo que es m grave, sino en la pasión de Morel p sus simbólicos elefantes. Hay cosas el mundo mucho más importantes dignas de ser defendidas que la m quina de Lopatkin. ¿O es que la ed cación que usted ha recibido, en mundo «nuevo» en el que vive, le in pide verlas? Sería trágico si fuera a

Me gustaría mucho hablar con u ted sobre estas cosas y, como sé que imposible, le escribo estas líneas q usted no me tomará a mal, estoy s guro. Si he criticado su libro, no hice por envidia, ni por falta de con prensión. Lo hice porque algunas p ginas me gustaron y otras no, porq en el mundo en el que tengo la suer de vivir, puedo decir lo que quiero s bre los libros que leo y sobre las cos que veo.

Con el deseo de volver a leer obr suyas y poderle preguntar: ¿en q medida estos libros han contribuí a la liberación de los países esclaviz dos, en qué medida han contribuído que los hombres sean algo menos e túpidos y malos?, como decía Papi le saluda desde «muy cerca» su adm rador y amigo, a pesar de todo,

NOTA ADJUNTA.—El libro de Vladim Dudinzev ha sido publicado por vez prim ra en los números de agosto, septiembre octubre de 1956 de la revista soviéti «Novy mir», dirigida por Constantino Sim nov. Simonov escribió una presentaci para NO SE VIVE SOLO DE PAN, en la q defendía que la libertad de decir la verd sobre el régimen comunista tenía que pe tenecer no sólo a Krushev, sino a todos l ciudadanos soviéticos, y, sobre todo, a l escritores. Tanto la novela de Dudinze como la presentación de Simonov, fuer acogidas con profundo silencio por las a toridades, y el entusiasmo de los lector agotó en seguida los ejemplares de «No mir». Sin embargo, el germen liberal q brotó en Rusia a raíz del famoso discur de Krushev, se sofocó de inmediato. Pol nia y Hungría fueron las primeras víctim del *regreso* hacia el stalinismo. La nove de Dudinzev también cayó víctima de misma implacable «historicización», y su r edición en forma de libro fué prohibid Luego, «Pravda» la atacó en diversos a tículos. Al escritor se le invitó a corre su versión primera, pero Dudinzev, y es es un gran mérito, se negó a hacerlo. F entonces cuando Simonov, en un camb típico del «mundo nuevo», atacó con vi lencia la novela que había defendido c tanto entusiasmo hacía sólo pocos mes Es evidente que los editores occidental se enteraron del asunto. El «Verlag d Sternbucher», de Hamburgo, pidió ser a torizado a publicar en alemán el libro Dudinzev, y el pedido fué rechazado p las autoridades soviéticas. Pero el edit alemán, que había conseguido entre tan los ejemplares de «Novy mir», sacó al p blico la novela de Dudinzev, basándose el hecho de que Rusia no firmó nunca convención de Berna sobre derechos autor, y depositó en un Banco el tanto p ciento debido a Dudinzev. Los rusos repl caron entonces con una maniobra, típi también de su «mundo nuevo». Obligar a Dudinzev a corregir su novela, y la ofr cieron, bajo esta forma, a varios editor occidentales, que, como JULLIARD, de P ris, editaron un texto «ortodoxo». La tr ducción italiana, publicada por el CENTR INTERNAZIONALE DEL LIBRO, ha si hecha según la primera versión origin tal como apareció en «Novy mir».

V. H.

PREGUNTA Y RESPUESTA NUMERO CINCO

Continuamos hoy la contestación a las preguntas que nos hizo en su carta, publicada en el núm. 101 de INDICE, el señor Valderrábano, un joven estudiante de Medicina, a propósito de las tesis centrales de la Escuela de la Historia. Tampoco hoy podemos terminar. Aun contestadas tan brevemente y de manera tan apretada como venimos haciéndolo, ha sido preciso dejar para el número próximo la última de sus preguntas. Hoy, el espacio no nos ha consentido ocuparnos más que de una de ellas. Se debe a la justeza de las cuestiones planteadas por el señor Valderrábano, cuyo desarrollo nos exigiría la más amplia exposición de nuestro pensamiento. A causa de ello, con estas respuestas no aspiramos sino a una insinuación ante los lectores, que les permita colegir o vislumbrar cuanto hay detrás de estas gruesas pinceladas del cuadro.

La Escuela de la Historia

Posibilidad y prueba de las ciencias humanas

¿Cómo puede probarse experimentalmente la posibilidad práctica de Ciencias Humanas y cuáles han de ser los modos de experimentación?

Mientras me pongo a contestar esta pregunta clave, no puedo desechar el recuerdo del señor Yerro Belmonte, quien nos obsequió con la magnífica selección de textos de Ortega y Gasset sobre la Ciencia Histórica y con sus votos por el éxito de la empresa de la Escuela de la Historia, en carta publicada en el pasado número de INDICE. El caso es que la pregunta del señor Valderrábano, que encabeza estas líneas, es de por sí difícil de contestar brevemente. Y, sin embargo, sentimos una fuerte inclinación a ocuparnos, a la vez, de contestar a esta pregunta y de corresponder a la atención de que nos hace objeto el señor Yerro Belmonte.

Porque es el caso, que Yerro Belmonte, al aducir la brillante serie de textos de Ortega y Gasset sobre la Ciencia Histórica, y al pedirnos que entronquemos con el pensamiento del filósofo español, deja de advertir la diferencia insalvable entre nuestro tema y el tema de Ortega. Ortega habla de la Ciencia Histórica, y nosotros, de ciencias históricas o *ciencias humanas en sentido estricto*. Ortega está en la línea de Rickert y de Dilthey, excediéndolos en muchos aspectos, mientras que, si de estar en línea se trata, nosotros estamos en la línea de Comte, como el mismo señor Yerro ha observado. Hay un modo particularmente enérgico de poner de relieve estas diferencias, y es el de proponer al señor Yerro Belmonte que asuma y trate de contestar esta pregunta del señor Valderrábano con el pensamiento de Ortega, tal y como él lo expuso o tal y como él mismo, el señor Yerro Belmonte, lo haya asimilado y proseguido. «¿Cómo puede probarse experimentalmente la posibilidad *práctica* de Ciencias Humanas y cuáles han de ser los modos de experimentación?». Respecto del pensamiento de Ortega, esta pregunta carece de sentido, y hacerla es tan fuerte que puede parecer señal evidente de mala voluntad en el diálogo. Mas no se trata de mala voluntad, puesto que lo hacemos para denotar precisamente que carece de sentido, que es incongruente proponer esta cuestión al pensamiento de Ortega, tan brillante y estimable por otros conceptos.

Respecto de la Escuela de la Historia, la pregunta de Valderrábano, por el contrario, es de todo punto correcta y atinada, porque nosotros nos proponemos cultivar ciencias humanas en sentido estricto —y no la Ciencia Histórica—, para lo cual es imprescindible resolver los problemas de *observación* y *experimentación sistemáticos* en el área, campo o dominio de lo humano, definido como lo hemos hecho.

A LO LARGO DE TODA SU CARTA, de diversas formas, el señor Yerro Belmonte nos exhorta a tener en cuenta «la continuidad histórica con que el pensamiento debe asegurar la fecundidad de su acción intelectual», y a colocarnos «en la corriente central del pensamiento», enfrentándonos con «toda la dificultad y hondura de los problemas». Reconocemos de buen grado la inteligencia y la rectitud con las que se nos hacen estas indicaciones, así como el interés que tendría para nosotros contar con el prestigio de Ortega y Gasset a favor de nuestro empeño. Mas no podemos hacernos ilusión alguna al respecto. Lo de Ortega, con la palabra ciencia constantemente en sus labios, es filosofía, es un castillo de palabras espléndidas, que halagan al gusto contemplativo, en tanto que lo nuestro es puro trabajo de *construcción* no desprovisto de aridez y de fatiga. Ese horizonte vívido, entrañable y multicolor al que apunta la Ciencia de la Historia que propugna Ortega y Gasset es también el punto de llegada de las ciencias humanas en sentido estricto. Pero Ortega ha querido llegar al punto de destino sin cubrir o llenar las etapas de tránsito, ha querido ahorrarse el trabajo y no ha conseguido nada. Acaso no se propuso más que lo que consiguió. Lejos de nosotros la intención de desmerecer en algo a Ortega y Gasset. Nos limitamos solamente a reconocer que, a nuestro objeto, su aportación es sensiblemente, sencillamente nula.

CONTESTAR A LA PREGUNTA de Valderrábano y a la carta de Yerro Belmonte al mismo tiempo resulta indicado por la referencia de este último a nuestra tesis de que *lo político es la materia general de ciencia humana*, con los reparos que ello suscita en él, y por la necesidad de aludir a esto para indicar cuánto habría que decir sobre los *modos de experimentación* por los que Valderrábano nos pregunta. La medida en la que asumimos esta pregunta de Valderrábano dirá a Yerro Belmonte la distinta naturaleza de nuestro propósito y de lo que fué materia de preocupación y de trabajo en Ortega y Gasset. Sin necesidad de referirnos expresamente a Yerro Belmonte, pensamos en él mientras seguimos escribiendo.

Los modos de experimentación en materia de lo humano no son esencialmente distintos de lo que la experimentación es en las ciencias naturales. Experimentar consiste en *reproducir las condiciones* de un fenómeno y *comprobar el desarrollo* del mismo *con arreglo a lo previsto* con anterioridad o en desacuerdo con ello. A la idea de experimentar en materia de lo humano se opone la impresión de la singularidad irrepetible y estricta de todo lo humano. Pero esa idea es un simple prejuicio. En algún sentido, en lo humano como en lo natural, cada hecho o fenómeno es único e irreproducible. Pero en otro cierto sentido no hay, ni en lo natural ni en lo humano, hechos aislados o singulares, sino elementos de un proceso y *regularidades* que permiten la práctica de la experimentación. Nosotros nos atenemos a este segundo, porque nos proponemos cultivar ciencias humanas en sentido estricto.

Para practicar la experimentación en materia de lo humano es preciso situarse en el campo de lo político. Sin experimentación no cabe aspirar a ciencia en sentido estricto. Fuera de lo político no hemos sabido imaginar modos de experimentación acerca lo *general* humano. Por esta razón decimos que lo político es la materia general de ciencia humana, o, lo que es lo mismo, que toda ciencia *especial* humana ha de ser *ciencia especial de lo político*. Para desmontar esta tesis habrá que mostrar modos de experimentación en lo humano accesibles fuera de lo político y sobre materia invariante con las variaciones políticas.

Cabe hacer con los hombres por separado o en pequeños grupos de naturaleza no política experiencias, a la manera que se hace con animalillos en biología o a la manera que se practica en psicología experimental. Pero la experiencia así realizada no puede considerarse experiencia de lo *general* humano. El simple hecho de tomar un individuo por separado introduce un factor de artificiosidad que invalida la experiencia en cuanto relativa a lo general humano. Algo averiguado de un hombre por separado o de varios hombres, tomados uno a uno o en grupo, no podrá afirmarse más que de los hombres tomados por separado o en grupo determinado circunstancial o artificiosamente.

Pero nosotros tratamos de llegar a conclusiones sobre lo general humano, para lo cual necesitamos que la experiencia se refiera a las *condiciones reales* de vida y desenvolvimiento de los hombres. No nos importa lo que pueda averiguarse de un hombre metido en una jaula o sometido a tales y cuales estímulos, porque los hombres no nacen, crecen y viven en una jaula o sometidos a estímulos artificiosos. Sin embargo, los hombres viven en comunidad, en el seno de relaciones políticas de *ordenación*, de *subordinación* y de *mando*, donde cabe establecer estímulos y realizar experiencias que permitan conclusiones de alcance general humano.

Esto se ve bien con referencia a la acepción más gruesa, simple y extendida de lo político, que no es la única para nosotros. Si se establece un tipo de Estado, un sistema de leyes, un régimen de tributación, de enseñanza, o de administración de justicia, por ejemplo, se establece una constelación de estímulos ante los que los hombres reaccionan. Estas reacciones son unas u otras, según sean unos u otros los estímulos. Los resultados están en relación con los estímulos y las reacciones que provocan. He ahí todos los elementos de un modo de experimentación en materia de lo general humano. Si disponemos del *poder político suficiente*, tratando de conseguir *determinados fines*, podemos poner los *medios conducentes* a ello. La experiencia dirá si acertamos o no. Como ve usted, la experimentación es posible y, por lo tanto, las conclusiones de carácter experimental.

Pero esto ya se hace, me dirá usted. Eso es la historia política de todos los tiempos. Efectivamente, así es. Pero la historia política es experimentación *trivial*, y se trata de pasar de la experimentación trivial a la experimentación *sistemática*. También antes de la ciencia natural exacta las cosas de la naturaleza daban respuesta a las iniciativas humanas. Se sabía que un proyectil lanzado acababa por caer, describiendo una parábola, y que si un muro no estaba aplomado corría el peligro de venirse al suelo, todo lo cual se conocía por experiencia, como una multitud de otras cosas. Pero eso no era experimentación *científica*, con arreglo al patrón de lo que el mundo ha conocido después. Se estaba en los términos de la experiencia trivial. Y entre el modo de observar y experimentar del hombre corriente y el modo de hacerlo un investigador hay gran diferencia. Además, el investigador no está aislado, sino que pertenece a un estamento —el de los hombres de ciencia— dentro del cual se trabaja en régimen de cooperación y se dispone de los medios de hacer *acumulables* los resultados de la experiencia, gracias a los métodos científicos de trabajo.

Por su propia índole, la historia política por sí sola es experimentación, pero experimentación trivial, es decir, experimentación donde nadie se ha preocupado de tomar las medidas necesarias para que la significación de los resultados sea inequívoca. La observación y la experimentación sistemáticas exigen una *teoría previa*, mediante la cual se establece la pregunta a la que ha de dar respuesta la experiencia. La teoría previa ha de reunir condiciones específicas, cuyo examen no vamos a hacer ahora. Y todo esto falta en la experimentación trivial. Entre otras cosas, para hacer posible la experimentación *sistemática* sobre los recursos de experimentación trivial que encierra la vida política, hemos fundado la Escuela de la Historia.

Pero no son estos exclusivamente los modos de experimentación en materia de lo humano. No es imprescindible lo que se llama tradicionalmente *poder político* para experimentar en materia de ciencia humana. En algún modo, cabría decir que ni siquiera es experimentación lo que es propio de la historia política de todos los tiempos, más que en el sentido en que las aplicaciones de hecho constituyen *prueba experimental* de los principios que los explican y que hacen posibles las aplicaciones de *fundamento racional sistemático*. En los métodos de investigación que hemos debido concebir para el estudio científico de lo humano se dan *recursos de experimentación* suficientes para alimentar la *seguridad racional* en los investigadores, hasta que la aplicación de sus descubrimientos convierta su experiencia en experiencia universal. No es cosa de describir aquí esos métodos de investigación puntualmente, abusando de la hospitalidad de INDICE. Trataremos de sólo indicar el fundamento de nuestras afirmaciones.

Como consecuencia de una primera fase en las investigaciones de lo humano, que llamamos *primera discusión*, y como contenido de lo que llamamos *discusión segunda*, al investigador puede aparecérsele la necesidad de realizar una *revisión teórica* o de teoría de ciencia general o especial de lo humano. Pues bien, si emprende esta revisión y la consigue, en ello se encierran los elementos de comprobación experimental de sus investigaciones. Es tan difícil efectuar una revisión teórica, y es de tanta fuerza, una vez realizada, que constituye una prueba experimental plena. Piénsese en lo que, en el área de la física, ha sido la interrup-

ción de la *teoría de la relatividad*, o la *teoría de los cuantos*. Si a alguien le cuesta trabajo comprender cómo puede ser materialmente prueba experimental una revisión teórica, piénsese en si puede ser cosa infundada, caprichosa o gratuita la hazaña de Einstein, para hablar de algo que todo el mundo conoce. Recusar la base teórica de la llamada mecánica clásica e imponer la teoría de la relatividad es cosa no de veleidad o de querer simplemente, sino cosa de poder, y de poder superior a cualquiera otra forma de poder. Lo que hay de cuestión de *poder* en este género de cuestiones científicas puede ayudar al lector a colegir la explicación de nuestras referencias a lo que hay de *político* en el hacer de los hombres de ciencia.

Un ejemplo parecido en algo a los muchos que proporciona la historia de las ciencias de la naturaleza es el de la obra de Keynes en el dominio de la economía. Si no es tan concluyente como el ejemplo de Einsten, es por la falta hasta aquí de ciencias en sentido estricto para lo humano. Estamos dentro de los trabajos de más alta disciplina intelectual, en los términos de la experimentación trivial, al igual que se da experimentación trivial, no sistemática, en la historia política de todos los países. Nadie duda que Arquímedes fué un gran físico y un hombre de genio. Pero en tiempos de Arquímedes no existía la ciencia natural exacta, y su obra no pudo ser, evidentemente, lo que fué después la de Galileo, Newton o Einstein.

Con el fin de no hacer excesivamente larga esta contestación, prescindo de otros aspectos y modalidades de la *observación* y la *experimentación sistemáticas* respecto de lo humano. Hemos de conformarnos con darle a usted una idea básica acerca de la solución que damos a estos problemas, sin perjuicio de volver en otra ocasión sobre este punto.

Unicamente le diré, para terminar, que la Escuela de la Historia misma, por incipiente y modesto que sea su desarrollo actual, es el fruto de esas prácticas de observación y experimentación sistemáticas y una prueba experimental de su viabilidad y de su enjundia. Estas mismas explicaciones que vengo dándole son una especie de relato en abstracto de nuestras andanzas, que comenzaron por la *discusión primera* de un tema de investigación, antes de que estas expresiones las acuñáramos para designar nuestros propios pasos. La investigación efectuada nos planteó un problema de *comprobación*, para resolver el cual hicimos la *segunda discusión* en sus grandes líneas, con referencia a la Economía y a la Hacienda Pública, que eran las ciencias especiales más afectadas. Un poco después, hicimos esa segunda discusión con referencia a la Teoría política general.

Todas estas posibilidades metodológicas, más adelante, se presentaron a nuestro espíritu como gran «hecho nuevo», que, llevándonos a la revisión de lo que podemos llamar *teoría general de la ciencia*, y *teoría del conocimiento*, nos ha situado con la afirmación de la posibilidad práctica de las ciencias humanas en sentido estricto, en la concepción y fundación de la Escuela de la Historia. Acabamos por encontrar, como en todo trabajo afortunado de investigación, aquello mismo de que partimos por intuición confusa, después de una larga trayectoria de fermentación y esclarecimiento de las intuiciones iniciales.

Pero a lo que vamos: ve usted que hablamos de una *primera* y una *segunda discusión* para cada tema investigado. Ocurrió que, sucesivamente, abordamos dos investigaciones distintas, arrastrados por las exigencias de nuestro pensamiento, de las cuales el resultado de la primera dió pie a la segunda. Los resultados completos de la primera y la segunda discusión de la investigación *inicial* se convirtieron en materia de una segunda discusión, sobre un tema de mayor generalidad. Esta segunda discusión la hemos hecho y es de la que se nutre cuanto venimos diciendo acerca de la Escuela de la Historia. Y si la segunda discusión efectuada con éxito, del tema inicial de investigación, constituía una *prueba experimental* plena de lo que comenzó investigándose, la segunda discusión del tema de la investigación siguiente tuvo el valor de prueba experimental, con relación a la primera prueba experimental; es decir, una segunda y más rigurosa comprobación. Si piensa que, además, por vía de *realización política*, pueden ser aprovechados los descubrimientos hechos en materia de soluciones de Estado, y que pueden llegar a tocarse las ventajas de ello, comprenderá que es perfecto y completo el repertorio de los modos de experimentación que *aseguran* la posibilidad práctica de las ciencias humanas en sentido estricto.

T. NIETO FUNCIA

EL RELOJ

Tomás descendía tranquilo por la calle inclinada sobre la plaza. Iba contento de su aspecto. Le agradaban sus zapatos y su traje claro.

Tomás había comido con abundancia y pensaba que para completar su felicidad tan sólo le faltaba la compañía de Alicia. Por tal razón, marchaba en dirección a la casa de ella, sabiendo de antemano que también conseguiría esto, como todo lo demás.

Era cierto que Alicia le correspondía tibiamente, pero aquel día él era un hombre de suerte.

El olor procedente del campo invadía el pueblo, haciéndole vibrar de placer las aletillas de la nariz. Ante la idea de que iba a reunirse con una mujer hermosa su alegría se acentuaba aún más. Aquella tarde Alicia tendría que amarlo intensamente.

Al llegar a la plaza, sus ojos se fijaron en el enorme reloj de la alta torre y detuvo su paso para contemplarlo. Las grandes manecillas y los números le produjeron un inexplicable asombro. Pareció inquirir con la cabeza vuelta hacia lo alto. Por un momento se olvidó de que era un hombre que tenía prisa por llegar junto a su amada, y siguió con la vista fija en el reloj.

Había un palomar bajo el reloj, y las palomas echaron a volar.

Un repentino clamor le robó al reloj la atención de Tomás. Procedía de un grupo de gente que lanzaba piedras sobre la casa de gobierno. Tomás pensó que sería divertido llegar con una piedra hasta la altura en que el reloj se asentaba. Había un guijarro blanco y hermoso en el suelo. Tomás ni por un momento consideró la diferencia que lo separaba de aquel escaso número de hombres mal vestidos y enloquecidos que gritaban mientras apedreaban la casa de gobierno. El tan sólo quería llegar hasta las enormes manecillas y los números dorados. Incluso se rió de todos aquellos que gritaban y arrojaban piedras. El, silenciosamente, iba a llegar más alto que todos ellos. Y esto lo iba a hacer sin quitarse su pulcra chaqueta.

Entretanto, los de la casa decidieron que las cosas no podían seguir así. Muchos vidrios se habían desplomado; en otros, las piedras hacían curiosos dibujos, y al caer sobre los muebles los astillaban con extrañas mordeduras. Aquello era más de lo que los hombres de la casa podían aguantar. Por todos los teléfonos se cambiaron llamadas, y los guardias recibieron la orden de abrir fuego.

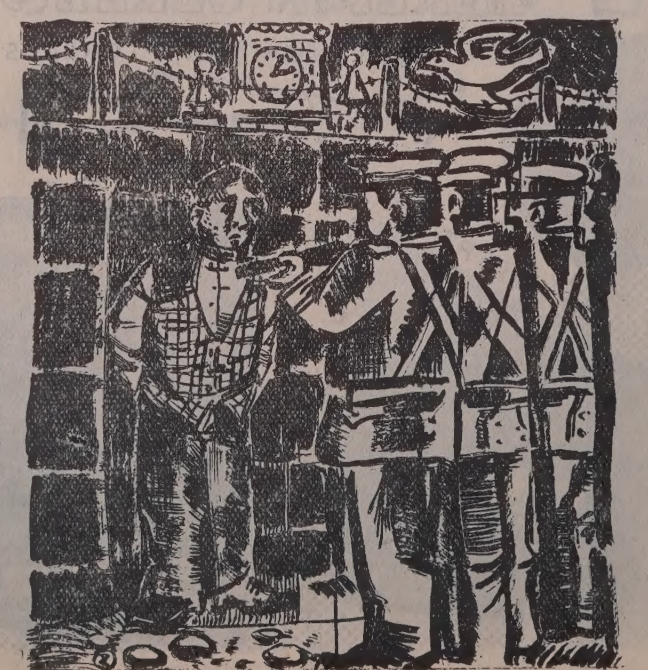
A Tomás, una bala le abría un agujero en el pecho, y ello le produjo tanto terror como si la elevada torre se hubiera desplomado sobre él. Estaba herido, y la sangre manchaba su camisa y su clara chaqueta.

Los hombres que habían estado afuera parecían haber ignorado la fuerza de los que estaban dentro. No de otra manera se explica que a la primera descarga se desbandaran. El grupo emprendía la huída, y Tomás permanecía de pie en la plaza sin perder su inmovilidad, porque estaba pensando que la herida podía ser grave y cualquier movimiento podía ser fatal. Temió estar sordo, porque no escuchaba nada. Su camisa se tornaba cada vez más rojiza.

«¿Qué me ha pasado?», se preguntó con susto.

Y miró hacia la casa de gobierno. Sólo entonces se dió cuenta de que había tenido lugar un intento revolucionario, y al ver cómo los guardias salían, se echó a correr, olvidándose momentáneamente de su herida. El hecho de encontrarse envuelto en una revolución aumentó más su terror. Tomó por una calle solitaria, creyendo en todo momento que la Policía le alcanzaría; pero ésta no se ocupaba de él, sino del grupo revolucionario, desbandado en otra dirección. Corrió velozmente, a pesar de su herida, y pronto estuvo ante la casa de Alicia. La puerta estaba cerrada. Era de recio roble y a Tomás le pareció tan grande como la de una iglesia.

Afuera, en la calle, todo era sobresalto. Quizá la convicción de no llegar, de quedarse en el camino, de



que la calle se alargara hasta el infinito bajo la luz tenue del sol, que se iba. Pero ahora estaba frente a la puerta, cerrada, y golpeó con tanta fuerza como para que aquel muro recio se abriera. Con gran sorpresa suya sucedió inmediatamente. No obstante, pudo ver una nube roja en el cielo.

El padre de Alicia fué quien le abrió la puerta.

—¿Es usted? He cerrado porque oí tiros en la calle —le explicó misteriosamente.

—Vengo herido—le dijo Tomás, con la respiración vacilante—. No creo que sea gran cosa, porque he podido correr hasta aquí.

El otro se fijó en la sangre, cambiando notablemente su expresión.

—Hay mucha sangre ahí—dijo alarmado.

Y lo hizo pasar apresuradamente al interior de la casa.

Su entrada produjo revuelo. Tomás sintió gran satisfacción en el terror y en el espanto de Alicia al saber que venía herido. Su contento aumentó cuando ella, solícitamente, trató de curarle y el resto de la familia lo miraba con ojos dilatados por el asombro, sin dar crédito todavía al hecho de que Tomás hubiera dejado por un momento sus hábitos pacíficos. Tomás estuvo por decir la verdad, pero vió algo en la mirada de Alicia que lo disuadió de su propósito; algo así como el reflejo de su heroicidad. Tal sentimiento él no recordaba haberlo sentido. No obstante..., ¿quién iba a creer que sólo intentó alcanzar con una piedra el reloj? Ni él mismo podía explicárselo satisfactoriamente. Así que Tomás se limitó a responder:

—Era necesario hacer una revolución.

El padre de Alicia asintió. El humo de una taza de café subía lentamente hacia el techo y era agradable el que Alicia estuviera a su lado más amorosa que nunca.

Tomás no se preocupó mucho de su herida. Había podido correr rápidamente a pesar de ella. Pero los demás no opinaban del mismo modo, y esto no podía menos que divertirle, mientras tomaba con placer las bebidas que le ofrecían. Hasta el padre de Alicia, que nunca lo viera con buenos ojos, había cambiado de opinión acerca de él y trataba de ayudarle en la mejor forma posible. Tomás sabía que no era por caridad, sino porque él había aparecido repentinamente como un hombre capaz de hacer algo que nadie había sospechado.

Las noticias que llegaban de fuera estaban de acuerdo con la idea que se habían formado de él en aquella casa. En todas partes se hablaba del intento revolucionario, de los cabecillas prisioneros y del más importante de ellos, que había desaparecido.

Pasaron algunos días y la leyenda se encaprichó con Tomás, haciéndolo héroe y jefe revolucionario. El sabía que todo era un engaño, pero un engaño que le traía el amor de Alicia. Estaba ahora seguro de que ella le quería, y se preguntó si hubiera llegado a alcanzar este amor sin su detención en la plaza. Era cierto que él nunca había dudado de que «aquello» se produciría en esa tarde.

Entretanto, la Policía trabajaba arduamente. Los guardias iban de aquí para allá, y finalmente lo ubicaron. Uno de ellos le dijo:

—Usted es el jefe de los revolucionarios.

El asintió porque estaba Alicia delante y no podía desilusionarla. Tenía la idea de que los otros no le harían ningún daño. Fué llevado a la cárcel, y allí recibió la visita de Alicia. Hablaron brevemente y al final ella le dió un beso triste, como si fuera una despedida. Seguramente pensaba que no volverían a verse.

De la cárcel Tomás pasó a una espaciosa sala, juntamente con otros cabecillas, que lo miraron con curiosidad. Pensaba que todo terminaría finalmente bien... El juez, no obstante, pidió la pena de muerte para todos, y Tomás fué conducido a una celda, en espera de ser fusilado al atardecer. Estaba como atontado. Lo habían condenado a muerte. Esta idea vino hasta él, y él no quería morir. Pensó que Alicia lo dejaría de querer al conocer su falsedad y su cobardía. Alicia le había prometido amarlo durante toda su vida y venerar su memoria, pero era evidente que ella sólo le guardaría el recuerdo por unos días después de su muerte, unos pocos días, y casi inmediatamente se enamoraría de otro, mientras él permanecía enterrado.

Entonces gritó, dando voces, y apareció el carcelero, que no quiso hacerle caso. Fué tal su insistencia, que acudieron los jueces y escucharon su declaración. Los jueces no le creyeron y se dieron a la risa ante la idea de alcanzar con una piedra el reloj, siendo la torre tan alta. Tomás pidió el testimonio de los cabecillas, pero éstos lo vieron en la plaza delante de ellos y habían oído hablar tanto de él, que estaban creídos de que efectivamente aquél era el jefe.

Todo era tan absurdo, estaba tan en desacuerdo con sus zapatos y su traje nuevo, que Tomás, reconocida su impotencia, esperó, convencido de que todo no podía ser más que un sueño, del cual, forzosamente, iba a despertar de un momento a otro. Así esperó cuando lo pusieron frente al pelotón, y cuando los soldados se disponían a apretar el gatillo seguía esperando.

Un transeúnte que pasaba en ese momento por la plaza pensó que, efectivamente, el reloj estaba muy alto sobre la torre para que nadie intentara alcanzarlo con una piedra.

Julio CABELLO BENITEZ

Santiago de Chile, 1957.

DOS NOTICIAS DE "FIN DE PARTIDA" LONDRES

Los que no esperan a Godot



«Cuando hayas terminado, mira este
[muro ardiente
»donde la bestia cumple su reposo.»
(Losa del Desconocido. Alí Chumacero.)

Como INDICE anunció en su día, «Fin de Partie», la segunda obra teatral de Samuel Beckett, fué estrenada en Londres, en francés, por la Compañía parisiense «Godot», seguida de una pantomima breve, «Acte sans Paroles», para un solo actor. El público inglés acogió con frialdad el estreno, y los críticos insulares, con poquísimas excepciones, resultaron de vía estrecha.

Semanas después, la nueva pieza de Beckett se presentó en París, con el mismo reparto en los dos papeles principales y la misma puesta en escena. Los críticos franceses reaccionaron apasionadamente en pro o en contra; si algunos motejaron la obra «Fin de Beckett», otros la igualaron con las mejores tragedias de Racine y aun del teatro de todos los tiempos. El escritor de estas notas, admirador de Samuel Beckett, se cuenta en el número de los que hacen de «Fin de Partie» un clásico del teatro.

«UN DIA TU ESTARAS CIEGO. Como yo. Estarás sentado en cualquier parte, pequeño lleno perdido en el vacío, para siempre, en la noche. Como yo. Un día te dirás: "Estoy cansado, voy a sentarme", e irás a sentarte. Luego te dirás: "Tengo hambre, voy a levantarme para hacerme la comida". Pero no te levantarás. Te dirás: "Hice mal en sentarme, pero ya que me he sentado voy a quedarme sentado un poco más; después me levantaré y me haré la comida". Pero no te levantarás, ni te harás la comida. Mirarás la pared un rato, luego te dirás: "Voy a cerrar los ojos, quizá a dormir algo, todo irá mejor después", y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir, ya no habrá pared. El infinito del vacío te rodeará, todos los muertos de todos los tiempos resucitados no lo llenarían, tú estarás allí como un pequeño sendero en medio de la estepa» —nos dice a todos Hamm desde su sillón de paralítico, nuestro sillón de paralítico, la situación humana.

Y cuando Clov, su atáxico criado, objeta en nuestro nombre: «Te olvidas de una cosa... No puedo sentarme», Hamm replica: «Un día te dirás: "Estoy cansado, voy a sentarme". ¡Qué importa la postura!»

EL SER EN SI ES MUDO, opaco, indiferente, neutro. Es el hombre quien pone el habla y el sentido. Quítese el hombre y quedará la Nada, que es el Ser puro en su plenitud y rotundidez más perfecta.

Pero el hombre odia el vacío y lo puebla de sueños; dorados a veces, melancólicos otras, pesadillas las más. Los sueños del hombre son los lances del Ser; los árboles, los pájaros, los ríos, las estrellas... las máquinas, las ciudades, el Estado, el dinero... el hambre, la guerra, la muerte. «Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son.»

Los sueños sublimes del hombre son las obras de arte. En la obra de arte «de verdad» hay esencialmente un desvelamiento, una «aletheia» del Ser y, por accidente, un testimonio de la grandeza y la miseria del hombre; ese ente singular que puede alumbrar al Ser, en sí lucífugo, a costa de poner de relieve la oscuridad intrínseca del mismo Ser. La obra de arte es "poesía" —crear es iluminar—, y "crónica", esfuerzo desesperado de la temporalidad —el hombre— que quiere en vano afirmarse como tal y que, cuasi-obteniéndolo, se niega a sí misma y afirma la permanencia —el Ser.

El arte nos revela los humores del Ser; es decir: el Ser en cuanto a nosotros o, más exactamente, el Ser en cuanto a "nosotros en cuanto al Ser". Incluso en trivialidades tales como una comedia de enredo, una pintura decorativa o un peinado femenino, cuando hay arte, se nos está dando el Ser en sus humores someros. Hay un arte de gran estilo que arranca del Ser el humor radical, un humor bilioso, negro, cruelmente indiferente, macabro: el humor que Goya supo objetivar en sus aguafuertes o en las pinturas de la Quinta del Sordo, el humor que pinta Picasso en «La femme qui pleure», el sarcasmo metafísico que impregna, de formas tan diferentes, las novelas de William Faulkner, de Tomas Mann y Albert Camus.

Samuel Beckett también, en sus novelas y en su teatro, penetra en el humor radical del Ser. «Murphy», «Molloy», «Malone meurt», «L'Innommable», «En attendant Godot», «All that fall» (esta última obra fué escrita especialmente para la radio) y «Fin de Partie», todos son estudios de la podredumbre ontológica o, si se prefiere, de la decrepitud del hombre, el retoño tardío de Natura que muerde bufonescamente las entrañas de su madre, tratando de robarle un secreto que no tiene. La Naturaleza, como el muro que con tantas ansias tantea Hamm, está hueca: «Tout ça c'est creux».

A la luz de estas consideraciones, y no buscando simbolismos fáciles, hemos de estudiar «Fin de Partie». Sólo si damos un valor secundario a las interpretaciones que puedan hacerse de la pieza beckettiana y de sus personajes, nos colocaremos en la posición adecuada que nos hará sentirnos «un pequeño sendero en medio de la estepa».

HAMM, CIEGO Y PARALITICO, agoniza en su trono mortuorio de ruedas. Clov, su hijo adoptivo, que sufre de ataxia progresiva, le asiste de mala gana en sus últimos momentos. Nagg y Nell, los «malditos progenitores» de Hamm, agonizan junto a él, mutilados de ambas piernas, en sendos cubos de basura que serán sus ataúdes. No hay nadie más; no hay nada más. Todos han muerto ya; incluso la Madre Pegg se ha apagado.

Hamm sabe que el fin ha llegado, que está jugando el final de una partida que ha de perder. Pero no quiere darse por vencido. «El fin está en el principio, y, no obstante, se continúa». Sabe que lejos de él sólo queda la muerte, que más allá de las paredes de su refugio está... «el otro infierno». Sin embargo, quiere conocer lo que pasa, aunque lo que pase no sea nada; quiere conocer el estado del cielo, del mar y de la tierra, aunque cielo, mar y tierra estén como siempre han estado.

«¡Mira la tierra!» «¡Mira el mar!» —ordena Hamm despótico. Y Clov, lento y corcovado, traslada su gradilla y su catalejo de una a otra lucera de las dos que tiene el refugio.

«¿No hay gaviotas?» —pregunta Hamm.
«¡Gaviotas!» —replica Clov.
«¿Y el horizonte? ¿Nada en el horizonte?»
«¿Qué quieres que haya en el horizonte?»
«Las olas, ¿cómo son las olas?»
«¿Las olas? De plomo.»
«¿Y el sol?»
«Nada.»
«Debería estar poniéndose, sin embargo. Busca bien.»
«¡Vete al diablo!»
«¿Entonces, ya es de noche?»
«No.»
«¿Pues, qué?»
«Hace gris. ¡Gris! ¡GRRIS!»
«¡Gris! ¿Has dicho gris!» —interroga sobresaltado Hamm.
«Negro claro. En todo el universo» —le responde categórico su siervo.

Nagg y Nell asoman a veces por sus cubos; recuerdan juntos, riendo a carcajadas, el accidente de *tándem* que les hizo perder las piernas. Lloriquean, chochean, maldicen. Nagg cuenta a Nell, una y otra vez, el archiconocido chascarrillo del sastre moroso y la creación del mundo. Porque Nagg tiene mucho de literato y aun de filósofo. «No hay nada más gracioso que la desgracia —sentencia—. Sí, sí, es la cosa más cómica del mundo.»

Al fin, un buen segundo, Hamm se queda huérfano de padre y madre. «Finie la rigolade» —comenta Hamm cuando su madre muere—. «Père! Père! Bon. On arrive» —reflexiona cuando su padre, el mejor crítico forzoso de sus creaciones literarias, ya no podrá contestar nunca.

(¡Ahora sólo tienes a Clov, Hamm tirano, Hamm intelectual! ¿De qué te servirá parodiar a Shakespeare —¡Mi reino por un barrendero!— o citar a Baudelaire —«Tu réclamais le soir; il descend; le voici»—, si sólo te oye tu fiel Clov, tu fiel Clov que te odia, y que queriendo abandonarte siempre, no es capaz de abandonarte nunca? Clov es tu discípulo, tu castigo, repite tus frases de memoria y se inspira en tu filosofía; tiene demasiado de ti mismo para ser el «otro» que tú necesitas, viejo James Joyce, gruñón cegato.

«Instantes sobre instantes, plaf, plaf, como los granos de mijo de... (busca el nombre) ese viejo griego, y toda la vida aguardando que te hagan una vida» —ha dicho Hamm—. «Los granos se añaden a los granos, uno a uno, y un día, de pronto, hay un montón, un montoncito, el montón imposible» —monologa Clov.

«Amo las viejas preguntas. ¡Ah, las viejas preguntas, las viejas respuestas, no hay nada más que eso!» —exclama Hamm—. «Toda la vida las mismas preguntas, las mismas respuestas» —dice Clov.)

Se han acabado las ruedas de bicicleta, Clov ha matado la última rata, la cajita de los calmantes está vacía... Hamm sigue y sigue su interminable novela que nadie escucha. Silba a Clov, clama a su padre. Nadie contesta. Lanza lejos de sí las cosas que le quedan —un bichero, un perrito mutilado de felpa y un silbato— y se cubre el rostro con su pañuelo ensangrentado: «Vieux linge!» —susurra—. Toi, je te garde.»

Clov, impasible, estúpido, preparado para marcharse, le contempla desde la puerta en silencio. Un reloj despertador que nadie oirá sonar y un cuadro vuelto hacia la pared que nadie verá son testigos de la última partida.

El juego se ha consumado. Nadie ha ganado.

«Y VOLVIENDO VI UN HOMBRE asentado en una silla a solas, sin fuego, ni hielo, ni demonio, ni pena alguna, dando las más desesperadas voces que oí en el infierno, llorando el propio corazón, haciéndose pedazos a golpes y a vuelcos» —escribe Francisco de Quevedo en «Las Zahurdas de Plutón»—. «Dime, dije yo; ¿qué eres y de qué te quejas, si ninguno te molesta, si el fuego no te arde ni el hielo te cerca?» «¡Ay!, dijo dando voces; que la mayor pena del infierno es la mía... Así, mortal, pagan los que supieron en el mundo, tuvieron letras y discurso, y fueron discretos; ellos se son infierno y martirio de sí mismos.»

De esta manera vió Quevedo, con sus antiparras barrocas, la autoridad intelectual y moral. Su contemporáneo y compatriota Velázquez, con mirada de pintor Quijote que sólo quería ver las apariencias nobles de las cosas la retrató en su Papa Inocencio X. El Hamm de Beckett, tan cercano al condenado de los «Sueños», está, por extraña paradoja, más próximo todavía a las versiones surrealistas que del susodicho retrato ha hecho el irlandés Francis Bacon.

«Fin de Partie» nos trae también a la memoria las tablas del Bosco. Nagg y Nell en cubos de basura; Clov con su gradilla y su catalejo; Hamm en su sillón de ruedas, con bonete, gafas negras y un pito al cuello; un gancho, un reloj, un cuadro del revés, un perrito con tres patas; una rata, una algalia, un faro derruido...: todo un retablo de tentaciones de San Antonio.

Más bosquiano, si cabe, es el haraposo sediento de «Acte sans Paroles», cortándose las uñas con unas descomunales tijeras de sastre y tratando en vano de alcanzar una jarra de agua —ese símbolo alquimista caro al Bosco— que no se deja atrapar nunca. ¡Inutilidad de los afanes humanos!

Tampoco falta un algo de Kafka en el teatro de Beckett, aunque, por supuesto, el sentido de absurdo existencial que comparten, haya de manifestarse de modos muy distintos en un irlandés afrancesado y en un judío checo. Por ejemplo, Nagg y Nell tienen similitudes difíciles de precisar con los padres de Barnabás, en el «Castillo», y aun con los gemelos ayudantes de K. —concreciones varias de «doppelwessen».

Hamm, el martillo —del inglés "the hammer"—, puede ser el mismo Pozzo que dejamos ya ciego en «En attendant Godot», y Nagg, Nell, Clov y la Madre Pegg —modificaciones del alemán "der Nagel", el francés "le clou" y el inglés "the nail" and "the peg": los clavos—, desarrollos diferentes del esclavo Lucky. Hamm pudiera

(Pasa a la página siguiente.)

"LOS PERSAS", DE ESQUILO



T. E. U. DE GRANADA

Entre las agrupaciones teatrales juveniles que más se destacan en España figura la del T. E. U. de Granada, que bajo la experta dirección de José Martín Recuerda, obtuvo en años anteriores el «Víctor de plata» y varios premios nacionales de dirección e interpretación, habiendo sido seleccionado el grupo granadino, en este mismo año, entre el resto de los de España, para figurar en los Festivales Internacionales Universitarios de Teatro de Montpellier (Francia) y Parma (Italia), donde obtuvo un gran éxito. Martín Recuerda es también autor dramático, y los escenarios de Madrid, Barcelona, Sevilla y Granada conocen algunas de sus obras: «La llanura», «Los atridas» y «El payaso».

La foto que presentamos a nuestros lectores corresponde a una escena de «Los persas», tragedia de Esquilo, que, en adaptación del propio Recuerda, se ha representado, el 22 de junio último, por primera vez en España, en Granada. En el montaje se ha seguido la tradición original griega de emplear máscaras, de expresión adecuada, y coro... Pero la gran sorpresa, el estímulo para los que con fe emprenden nuevos caminos, sin desfallecer ante dificultad alguna, ha sido la reacción de verdadero entusiasmo por parte del público y de la crítica. El público, que llenaba totalmente la Plaza de las Pasiegas, de Granada, pidió y obtuvo del Ayuntamiento una segunda representación de «Los persas». Pacita Carballal, en su papel de la reina, estuvo inmejorable; Enrique Delgado y José María Parro, con empuje y dominio; igualmente bien Paco Muñoz y Enrique Segura, en los restantes personajes de la obra, así como Juan Peche. Todos supieron dar a la obra una efectiva unidad de acción. Las felicitaciones fueron unánimes. Colaboraron en la representación, el escultor Francisco López Burgos, Premio Nacional de Escultura, Miguel Barranco y don Juan Gutiérrez Padial.

C. M.

PARIS RESUMEN INQUIETANTE

PERSONAJES

NAGG y NELL, padres de Hamm, viven encerrados en sendas cajas de basura. A ambos les faltan las piernas. Para que no molesten, se cubren las cajas con tapaderas. Clov, de vez en cuando, levantará las tapaderas para ver si, por fin, se han muerto.

HAMM, está ciego y vive sobre un sillón de ruedas que mueve Clov. Tiene un pito colgado del cuello, con el que llama a Clov.

CLOV, único personaje que anda.

La habitación en que se desarrolla la acción no tiene ningún mueble. En la parte alta de los muros de derecha e izquierda hay dos pequeñas ventanas. Clov, por medio de una escalera de caracol y unos anteojos, mirará lo que ocurre fuera, a través de las ventanitas. Hay una pequeña puerta a la derecha, que comunica con la cocina.

OBJETOS

— un perro de felpa, con tres patas, y sin sexo ni lazo (aún no está terminado de hacer),

— un despertador,

— un cuadro, puesto del revés,

— una especie de g a r f i o*, con el que Hamm intentará moverse, apoyándose en los muros.*

(«Fin de partida» es una obra de teatro, en un acto, de una duración aproximada de hora y media. Samuel Beckett la escribió en 1956.)

● *Los personajes de «Fin de partida» creen darse cuenta de que siempre se repiten las mismas cosas, de que nada cambia. Nagg se ríe de la desgracia de Hamm. Nell le reprende:*

NELL.—No hay que reírse de estas cosas, Nagg. Nada es tan divertido como la desgracia, estoy de acuerdo. Pero...

NAGG.—(Escandalizado.) ¡Oh!

NELL.—Sí, sí; es la cosa más cómica del mundo. Y nosotros reímos de buena gana las primeras veces. Pero siempre es lo mismo. Sí, esto es como la historia que se nos cuenta muy a menudo; la encontramos siempre bien, pero ya no nos hace gracia.

Las cosas no cambian. Todo se repite machaconamente. ¿Qué se puede hacer? Esta falta de novedad, en definitiva, resulta irritante.

HAMM.—¿Qué tal vas?

CLOV.—No me quejo.

HAMM.—¿Te sientes en tu estado normal?

CLOV.—(Fastidiado.) Te digo que no me quejo.

HAMM.—Yo me siento un poco raro. (Pausa.) ¡Clov!

CLOV.—Te oigo.

HAMM.—¿No estás harto?

CLOV.—Sí. (Pausa.) ¿De qué?

HAMM.—De esto..., de esta... cosa.

CLOV.—Sí, desde siempre. (Pausa.) ¿Tú no?

HAMM.—Entonces no hay ningún motivo para que cambie.

CLOV.—Esto podría acabar. (Pausa.) Toda la vida las mismas preguntas, las mismas respuestas.

Hamm y Clov, Nagg y Nell saben (quizás) que nada cambia. Naturalmente, esto no les impide intentar hacer algo, que no saben a ciencia cierta qué es, pero que preferirían que les ayudara a acabar, a terminar, a consumirse lo antes posible. La monotonía, a veces, les sorprende renovadamente, lúcidamente e intermitentemente.

HAMM.—Esto es m e n o s alegre que era hace un rato. (Pausa.) Pero el final del día es siempre igual. ¿No es verdad, Clov?

CLOV.—Siempre.

HAMM.—Este es un final de día como los otros. ¿No es verdad, Clov?

CLOV.—Podría ser.

Nagg y Nell sostienen este diálogo penosísimo:

Nagg, desde su caja de basura, golpea en la tapadera de la caja donde está encerrada Nell. La tapadera se levanta y aparece Nell.

NELL.—¿Qué quieres? (Pausa.) ¿Es por pasar el tiempo?

NAGG.—¿Dormías?

NELL.—Que va.

NAGG.—Besa.

NELL.—No puedo.

NAGG.—Probemos.

Las cabezas avanzan penosamente la una hacia la otra, no llegan a tocarse, se separan.

NELL.—¿Por qué esta comedia todos los días?

Esta comedia, siempre igual, también la viven Hamm y Clov.

HAMM.—No te quedes ahí, me das miedo.

Clov vuelve a su sitio, al lado del sillón.

CLOV.—¿Por qué esta comedia todos los días?

HAMM.—La rutina. Uno no sabe nunca. (Pausa.) Esta noche he visto mi pecho. Tenía una gran pupa.

CLOV.—Lo que has visto es tu corazón.

HAMM.—No, estaba vivo. (Pausa. Con angustia.) ¡Clov!

CLOV.—¿Qué?

HAMM.—¿Qué pasa?

CLOV.—Alguna cosa sigue su curso.

Ellos se enjadan, se irritan al notar que una y otra vez vuelven sobre lo mismo. Seguramente sienten una especie de náusea constante, que crece con ritmo erótico, pero sin llegar al desenlace, como un orgasmo doloroso incompleto. (Por cierto, Sartre se toma muy en serio la «náusea», y en su novela la cita con mayúsculas.)

HAMM.—¿Te acuerdas de tu padre?

CLOV.—(Harto.) Misma réplica. (Pausa.) Me has hecho estas preguntas millones de veces.

HAMM.—Me gustan las viejas preguntas. ¡Ah, las viejas preguntas, las viejas respuestas; no hay nada como eso! (Pausa.) Soy yo quien te ha servido de padre.

CLOV.—Sí. (Le mira fijamente.) Eres tú quien me ha servido de eso.

HAMM.—Mi casa te ha servido de hogar.

CLOV.—Sí. (Larga mirada circular.) Esto me ha servido de eso.

HAMM.—(Orgullosamente.) Sin mí (gesto hacia sí), nada de padre. Sin Hamm (gesto circular), nada de hogar.

Silencio.

CLOV.—Yo te abandono.

En «Fin de partida» todos los personajes se compadecen mutuamente y se autocompadecen (Beckett quizás copie demasiado de la realidad). Se creen, en ocasiones, incapaces de hacer nada, y parece que no tienen esperanzas. No son conscientes de su desgracia, a pesar de que se permitan el lujo de hablar de ella. En realidad, esa forma de felicidad negativa que es la desgracia no parece que la alcancen. Pero si creen saber que sufren. Utilizan, también, el sistema infantil, ingenuo y complicado, de pedir perdón y perdonar. Lo que no saben bien es a quién pedir perdón, ni por qué, ni cuándo.

HAMM.—Te he h e c h o demasiado sufrir. (Pausa.) ¿No es cierto?

CLOV.—No es eso.

HAMM.—(Irritado.) ¿Que no te he hecho demasiado sufrir?

CLOV.—Sí.

HAMM.—(Aliviado.) Ah. Menos mal. (Pausa. Fríamente.) Perdón. (Pausa. Más fuerte.) Te he dicho perdón.

CLOV.—Te he oído. (Pausa.)

El dolor lo sienten en ellos y en el prójimo como un vaivén. Sufren la tentación del dolor, tan humana. Quizás esta tentación también la sufrió Judas; ésta podría ser una justificación o una explicación estética de su sorprendente actuación. La tentación del dolor en Hamm es más espontánea y, por tanto, más gratuita y más rotundo. Hamm parece que, en ocasiones, no duda de su sufrimiento. Esto p a r e c e *extraño. Quizás fuera más lógica (aunque la lógica bien es cierto que en «Fin de partida» como en la vida, no tiene demasiado que decir) la postura refinadísima y profundamente automasoquista de no confesarse a sí mismo que se sufre.*

HAMM.—¿Puede ha... (bostezos) haber miseria más... más g r a n d e que la mía? Sin duda. En otros tiempos. ¿Pero hoy? (Pausa.) ¿Mi padre? (Pausa.) ¿Mi madre? (Pausa.) ¿Mi... perro? (Pausa.) Yo bien quiero que sufran tanto como los seres, como ellos pueden sufrir. ¿Pero es que nuestros sufrimientos valen para algo? Sin duda. (Pausa.) No, todo es a... (bostezos) bsoluto.

Saben que son culpables, aunque no conocen los motivos. Para ser culpable, en realidad, es muy posible que no se necesiten motivos. Se es culpable como se es ciego de nacimiento. Por ello parece que los personajes de «Fin de partida» —culpables como el más pintado— buscan el arrepentimiento difícil, casi imposible y, d e s d e *luego, insincero, a pesar de los honestísimos propósitos que tienen por ser auténticos. Se dan las gracias y se piden perdón a la primera oportunidad, con un juego deliberadamente ingenuo y, muy posiblemente inteligente, de réplicas y contrarréplicas, con más valor musical o sonoro que metafísico.—Clov va a largarse:*

HAMM.—¡Clov! (Clov se para sin volverse. Pausa.) Nada. (Clov se pone de nuevo en marcha.) ¡Clov!

Clov se para, sin volverse.

CLOV.—Es a esto lo que llamamos irse.

HAMM.—Te doy las gracias, Clov.

CLOV.—(Se vuelve, con brío.) ¡Ah! Perdón, soy yo quien te doy las gracias.

HAMM.—Somos los dos quienes nos damos las gracias. (Pausa. Clov va hacia la puerta.) Aún una cosa. (Clov se para.) Un último favor. (Clov sale.) Tápame bajo el trapo. (Pausa larga.) ¿No? Bueno. (Silencio.)

Y como Unamuno (y también como mi soltera tía Mercedes, aunque quizás de una forma diferente), buscan a Dios... Verdaderamente sería una suerte para ellos si Dios les sacara de apuros y les diera un camino, una verdad y una vida. Salavin también lo intentó, y también (con más fortuna) San Juan de la Cruz. Por cierto, en esta obra de Beckett ningún personaje comete una incorrección fisiológica, como en «Esperando a Godot».

HAMM.—Recemos a Dios.

NAGG.—Dame mi almendra.

CLOV.—Hay una rata en la cocina.

HAMM.—¡Una rata! ¿Aún hay ratas?

CLOV.—En la cocina hay una.

HAMM.—¿Y no la has exterminado?

CLOV.—A medias. Nos has molestado.

HAMM.—¿No se puede escapar?

CLOV.—No.

HAMM.—La rematarás luego. Recemos a Dios.

CLOV.—¿Otra vez?

NAGG.—Mi almendra.

HAMM.—Dios primero. (Pausa.) Preparados.

CLOV.—(Resignado.) Venga.

HAMM.—(A Nagg.) ¿Y tú?

NAGG.—(Uniendo las manos, cerrando los ojos, arranca precipitadamente.) Padre nuestro, que estás en los...

HAMM.—Silencio. En silencio. Un poco de compostura. Venga. (Actitudes de rezar. Silencio. Se cansa el primero.) ¿Entonces?

CLOV.—Me mientes.

NAGG.—Mi almendra.

HAMM.—Ya no hay almendras.



LOS QUE NO ESPERAN A GODOT

(Viene de la página anterior.)

representar igualmente, como sugerimos antes, al viejo James Joyce, ciego y malhumorado, de quien Samuel Beckett fué sufrido secretario —¿Clov?—. Pero sobre todo, y desde todos los puntos de vista, Hamm, Clov, Nagg y Nell son alegorías de LOS QUE NO ESPERAN A GODOT.

La atmósfera nihilista de «En Attendant Godot» tenía muchos resquicios de esperanza. Aquí no hay ninguna; cuando Hamm, Nagg y Clov rezan, lo hacen por mofa; cuando Hamm alienta a Clov en su proyecto de huída, no puede ocultar el sarcasmo —«Aquí estamos en un agujero —le dice—. ¿Pero detrás de la montaña? ¿Eh? ¿Si aun estuviera verde? ¿Eh? ¡Flora! ¡Pomona! ¡Ceres!»—; cuando este último decide marcharse, sabe que no llegará lejos —«Cuando me caiga lloraré de felicidad»—. No hay esperanza: Jugar, jugar... Perder.

¿LA TECNICA EMPLEADA en «Fin de Partie» para captar el humor radical del Ser? Poco más o menos la empleada en «En Attendant Godot»: la payasada trágica, la reiteración, la vaguedad espacio-temporal, las blasfemias, la poesía del recuerdo, de la amistad y de la naturaleza, la ambigüedad, el terror, la muerte. (Véase INDICE, núm. 91.) Todos los recursos que ponen de relieve nuestra condición de «arrojados» en el Ser, no de «acojidos».

«La naturaleza nos ha olvidado» —observa Hamm.

«Ya no hay naturaleza» —aclara Clov.

«¡Ya no hay naturaleza! ¡Qué exagerado!»

«En los alrededores».

«Pero nosotros respiramos, cambiamos! ¡Perdemos los cabellos, los dientes! ¡Nuestra frescura! ¡Nuestros ideales!»

«Entonces no nos ha abandonado» —concluye Clov.

■

¿La puesta en escena de Roger Blin? Insuperable; acentuando siempre la monotonía, el círculo, el estatismo. ¿La interpretación? Roger Blin, como Hamm, y Jean Martin, como Clov, excelentes; Nagg y Nell, a la altura de las circunstancias.

■

Al terminar estas notas, lector hermano, en la noche de San Juan, me asalta una duda terrible. ¿No será Hamm, Mr. Godot en persona, aquel a quien esperaban Vladimir y Estragón? Sólo la fe puede salvarnos.

Francisco PEREZ NAVARRO

da. La muerte, con toda la mala reputación que se ha creado, vendrá cuando le dé la real gana, y, además, tarda. La muerte, que es una sorpresa, en sí misma, no quiere venir, y cuando les arrastre les pillará más o menos desprevenidos. La muerte puede ser un desenlace. La muerte de los que les rodean les da una esperanza de acabar. Pero todo continúa igual.

HAMM.—Ve a ver si ella se ha muerto ya.

Clov va a la caja de basura de Nell, levanta la tapadera, se inclina. Pausa.

CLOV.—Parece que sí.

Pone otra vez la tapadera, se incorpora. Hamm se quita el gorro. Pausa. Se lo pone.

HAMM.—(Sin soltar el gorro.) ¿Y Nagg?

C l o v levanta la tapadera de Nagg, se inclina. Pausa.

CLOV.—Parece que no.

Pone otra vez la tapadera, se incorpora.

HAMM.—(Soltando el gorro.) ¿Pero qué hace?

C l o v levanta la tapadera de Nagg, se inclina. Pausa.

CLOV.—Llora.

Clov pone otra vez la tapadera, se incorpora.

HAMM.—Luego vive. (Pausa.) ¿Has tenido jamás un instante de felicidad?

¡Todo es tan fastidioso! Nagg y Nell, desde sus cajas de basura sostienen este diálogo:

NAGG.—Han cambiado tu serrín.
NELL.—No es serrín. (Pausa. Fatigado.) ¿No puedes ser un poco preciso, Nagg?
NAGG.—Tu arena, entonces. ¿Qué importa?
NELL.—Es importante. (Silencio.)
NAGG.—Antes era serrín.
NELL.—Claro.
NAGG.—Y ahora es arena. (Pausa.) De la playa. (Pausa. Más fuerte.) Ahora es arena que él va a buscar a la playa.
NELL.—Sí.
NAGG.—¿Te la ha cambiado?
NELL.—No.
NAGG.—A mí tampoco. (Pausa.) Hay que protestar.

La irritación sube. El tiempo tiene su importancia en este asunto, como en todos. [Ei]nstein, jugando con él —con el tiempo— [cr]eó una teoría. A Freud le preocuparon [lo]s sueños, el psicoanálisis. A Onasis, los [ba]rcos y el petróleo. Los personajes de «Fin [de] partida» no viven su papel como los héroes o los tiranos, van a salto de mata, y [le]s queda mucho tiempo para irritarse psicosomáticamente.

HAMM.—¿Están encerrados los dos?
CLOV.—Sí.
HAMM.—Tendremos que cerrar definitivamente las tapaderas de las cajas de basura. (Clov va hacia la puerta.) No hay prisa. (Clov se para.) Mi cólera sube, tengo ganas de hacer pis.
CLOV.—Voy a buscarte un orinal.

A veces el grito puede ser tradicionalmente masoquista. Esto es una debilidad.

HAMM.—(A Clov.) Debes pegarme, pégame con el mazo. (Pausa.) O con el garfio. No con el perro. Con el garfio. O con el mazo.

Naturalmente, Clov no le volverá a pe[ga]r. Clov está pendiente de los dolores de [H]amm, no le puede procurar uno más consientemente, uno más, que podría consu[m]ar el orgasmo de que hablé más arriba [y] quizás sí...

* * *

PERIPECIAS DE «FIN DE PARTIDA»

— Clov quiere irse. Hamm quiere que [C]lov se marche. Clov no acaba de irse. Clov [n]o quiere irse. Hamm quiere que Clov no [s]e marche. Clov se prepara para irse. Hamm [s]upone que Clov se ha ido. Clov oye su [m]onólogo final.
— Hamm está haciendo una historia. La [h]istoria avanza poco a poco. Hamm quiere [c]ontar su historia. La contará siempre que [p]ueda. La historia no está acabada. La historia no parece que pueda terminarse.
— Nagg y Nell se pudren poco a poco en [s]us cajas de basura. Nell muere, parece. [N]agg, no. Llora.
— Hamm pide a Clov su calmante. Nun[c]a es la hora. Por fin es la hora del calmante. No quedan calmantes.

* * *

● *Samuel Beckett parece que no cree [e]n una escala de valores. Su desbarajuste [—]o combinado— de ideas, creencias y nihi[l]ismos, forma, posiblemente, su obra.*
Un último pasaje de «Fin de partida»:

HAMM.—Clov.
CLOV.—(Harto.) ¿Qué?
HAMM.—¿No estaríamos... significando.. algo?
CLOV.—¿Significar? ¡Nosotros significar! (Risa breve.) Esto sí que es bueno.
HAMM.—Me pregunto. (Pausa.) Una inteligencia que viniera sobre la tierra, ¿no intentaría crearse ideas a fuerza de observarnos? (Tomando la voz de la inteligencia.) ¡Ah!, bien, yo veo qué es esto; sí, me doy cuenta de lo que hacen. (Clov, sobresaltado, se rasca el bajo vientre con las dos manos. Voz normal.) Incluso sin ir tan lejos, nosotros mismos... (con emoción) nosotros mismos..., por momentos... (Vehemente.) Pensar que todo esto, quizás, no lo habremos hecho para nada.
CLOV.—(Angustiado, rascándose.) Tengo una pulga.
HAMM.—Una pulga. ¿Aún hay pulgas?
CLOV.—(Rascándose.) A menos que no sea una ladilla.
HAMM.—(Muy inquieto.) ¡Pero a partir de esto la humanidad podría reconstruirse! ¡Cógela, por amor de Dios!
CLOV.—Voy a buscar el insecticida.
Sale.
HAMM.—Una pulga. ¡Es terrible! ¡Qué día!

FERNANDO ARRABAL
Ciudad Universitaria. París

EL TEATRO

EL MUNDO QUE NOS PRESENTAN LOS VIEJOS AUTORES

Con frecuencia se ha reprochado al señor Pemán, dramaturgo, que su fecundidad le hace descuidar la calidad de sus piezas dramáticas. Me parece una crítica poco sagaz. ¿No será, al revés, que la falta de profundidad del dramaturgo le permite escribir muchas comedias superficiales?... Sea como fuere, a un autor tan prolífico no se le puede despachar analizando una sola de sus obras.

Escogimos, en nuestro trabajo anterior, Callados como muertos, *para hacer una crítica extensa y minuciosa, porque esta obra —repito— tuvo en su día bastante éxito entre el público y los críticos, y, también, porque el autor se había propuesto afrontar en ella temas «actuales». Y nuestra crítica se hizo con prolijidad y reiteración, para que los lectores tuvieran la certeza de que aquí no se habla sólo de memoria, ni basándonos exclusivamente en la «documentación». Así, de paso, los lectores habrán comprobado que no vamos a escribir historia, ni a teorizar, ni a dar contundentes muestras de erudición. Nada de eso. Aquí nos interesa buscar las huellas de vida auténtica que haya en el teatro, puesto que amamos la vida y no cualquier idea problemática acerca de ella.*

Ahora bien, hechas estas precisiones, no vamos a desarrollar con la misma extensión todas las críticas. No disponemos para ello del espacio necesario, ni tendríamos tiempo: las temporadas teatrales se sucederían con más rapidez que nuestros comentarios. Bástele, pues, al lector con saber que para todas las obras analizadas nos habremos tomado el mismo trabajo; en muchas abreviaremos la exposición de las conclusiones, pero no el esfuerzo indispensable para obtenerlas.

● He consultado, pues, mis notas; he removido mis recuerdos, he releído y «recreado» todas las obras del señor Pemán, que tengo a mano, estrenadas en la presente década. Durante este examen he recordado constantemente otra obra del mismo autor, anterior a la época que nos ocupa: *Hay siete pecados.* En ella se censuraba que la sociedad sólo viera con ojos implacables los pecados del sexo, y se recordaba que hay otros mandamientos cuya infracción debiera juzgarse con igual severidad. ¿Por qué, andando el tiempo, el autor vuelve siempre, obsesivamente, a los pecados del sexo? No porque el escritor haya cambiado de criterio —así lo espero—; sin duda, porque le arrastra la presión del ambiente, porque no puede vencer, ni modificar, ni eludir una evidente obsesión de la sociedad que le rodea.

PAÑO DE LAGRIMAS

Obra escrita —deliberada o indeliberadamente, lo mismo da— para lucimiento de la primera actriz. Como suele suceder en estos casos, los demás personajes son simples comparsas. Es lo que se llama una «comedia de costumbres», dirigida por una dama solterona, que no llega a ser repelente en sus afanes de casamentera, porque todo lo encamina al bien ajeno, en la intención al menos. Los demás personajes, al tolerar toda clase de averiguaciones y maniobras en sus asuntos íntimos, quedan «a la altura del betún». En resumen: una comedia de tantas, que no puede interesar a quienes deseen cambiar los prejuicios de las pequeñas localidades representadas en la obra. Evidentemente, ese cambio no se favorecerá con comedias ligeras de final «rosa».

EN LAS MANOS DEL HIJO

Es una de las pocas piezas teatrales del señor Pemán que ha conseguido emocionarme en algún momento, a mí, que tengo la emoción fácil. Adolece, sin embargo, de graves defectos. Uno, que ya le reprocharon oportunamente varios críticos, está en la escena final del segundo acto, cuando la madre confiesa sus pecados de la carne al hijo que acaba de decir su primera misa. La confesión se hace en pleno escenario, que es... el vestíbulo de la casa, por donde en cualquier momento podrían pasar todos los habitantes y los visitantes de la mansión, si no fuera porque el autor dispuso lo contrario. Luego, en el tercer acto, sabemos que la confesión se hizo formalmente, más tarde, en la capilla contigua. Y uno pregunta: ¿qué más confesó la buena señora, si ya lo había dicho todo? Pues no entraría con el hijo en más detalles de lo que ya escuchamos en escena, digo yo.

Y otro fallo garrafal, típico de nuestro autor: hacer «malos», porque sí, a los que no comparten sus ideas; obligarles a caer en felonía, para demostrar cómodamente, una y otra vez, la misma tesis. Si Chalo, en vez de ser descrito como un egoísta empedernido, nos fuera presentado como un vulgar incrédulo, el señor Pemán habría tenido que cambiar el tercer acto. Y no hubiese perdido nada, porque es el peor de los tres.

ENTRE EL NO Y EL SI

Comedia ligera, montada sobre un clásico enredo: dos novios que se han prometido por correspondencia, van a casarse; se han cambiado los retratos hace seis meses..., pero la novia, por error, envió el de una amiga suya. Por supuesto, al final todo se arregla...

Naturalmente, esta pieza no merece muchos comentarios. En ella ha conseguido el autor, cosa rara, justamente lo que se proponía: divertir. No puede ser objeto de severas críticas: sería como cazar moscas a tiros. Sin embargo, me interesa poner de relieve cierto aspecto moral, muy frecuente en las criaturas de ficción de este y otros autores españoles. Conocemos, por ejemplo, a la tía Rosa, tres veces viuda, que «no tiene nada contra el matrimonio», pero prefiere los años de sus noviazgos: un rinconcito en cualquier sala, o dos butaquitas de cine, o un «schotis» bien bailado... ¡Entendido, entendido! Esta señora gustaba de despertar el deseo en sus pretendientes, pero no pasar de ahí, porque eso ya hubiera sido inmoral. Y las dos sobrinas de la dama, que se disputan al galán llegado de Cuba, emplean con él la misma táctica: amagar y no dar. En toda la obra flota una actitud morbosa ante las cuestiones sexuales. Todo son alusiones, y reticencias, y curiosidad, y oídos bien abiertos para cualquier noticia relativa a lo que se considera inmoral, no apto, como se dice ahora, púdicamente.

POR EL CAMINO DE LA VIDA

El primer acto es falso. Los personajes no son seres humanos —excepto, tal vez, la monja—; son «papeles» que distribuye el autor para presentar sus propias ideas acerca de la vida. Ni emociona, ni interesa. No hay actores, por admirables que sean, que den vida a semejante ficción. El acto termina con un intento de suicidio, poco o nada convincente, puesto que la separación de los amantes, que lo ha provocado, tampoco sabe a cosa auténtica. Había sido acordada, la separación, diez años antes, ya en el momento de unirse. Imagínense ustedes: un hombre y una mujer llegan a la cúspide de su amor, y, queriéndose apasionadamente, rompen sus lazos... ¡para no conocer la vertiente de la decadencia!

A pesar de tan disparatado antecedente, el segundo acto adquiere a ratos dramatismo, porque los actores trabajan con empeño digno de mejor causa y, también, porque a los fragmentos de la pieza meramente ideados se mezclan otros que están eficazmente imaginados, «creados». Y al terminar el acto, el espectador tiene curiosidad por ver el tercero, aunque sólo sea para saber qué solución se dará a una situación provocada a la fuerza, violentando, a favor de la temporal debilidad física de la protagonista, su natural inclinación.

Los amantes vuelven a unirse. El señor Pemán no se atreve a impedirlo, y se contenta con regalarnos la esperanza de que, con el tiempo, «por el camino de la vida», no por la coacción y el temor, se acercarán a Dios y se unirán dignamente ante El. Pero antes asistimos al lamentable espectáculo, tan corriente en nuestra sociedad, de ver a un hombre «digno» cometiendo acciones viles, con el teórico propósito de librar a una mujer del pecado, con el íntimo deseo de birlarle a otro una mujer seductora.

LA DIVINA PELEA

Historia picante, con su conato de adulterio, que termina en novela rosa. Muy floja la acción en la escena: hora y media de conversaciones, muchas entradas y salidas... y nada más. La escasa acción sucede fuera y se nos cuenta en el diálogo. Desde luego, refleja con gracia la permanente inmoralidad en que ahora vive una parte de nuestra «buena sociedad». (Ya supondrá el lector que yo no me refiero a un solo pecado.) Las notas falsas son más frecuentes a medida que la comedia se acerca al final. La obra no puede seguirse con atención dos veces, ni vista y oída, ni en lectura solitaria.

VIVIR APENAS

Está construida con materiales que, antes o después, hemos visto en otras comedias del mismo autor: el miedo a la vida, presente en todas ellas; los anónimos y las calumnias de *Callados como muertos*; protagonistas escritores, como en *La divina pelea, La luz de la víspera* y *Por el camino de la vida...* Es una obra discursiva, sin patetismo, sin la menor fuerza dramática, porque el conflicto está montado sobre la Nada: unas relaciones amorosas ya olvidadas y que habían sido «honestas», salen a relucir, por obra de calumniadores anónimos, y están a punto de producir graves males... El espectador se irrita, quisiera levantarse de su asiento y gritar con su elemental sentido común: «O esta señora no fué tan «honesta» como pretende el autor, o los tres protagonistas son unos imbéciles, porque un viejo «flirt» o noviazgo no tiene la menor importancia en una población de millón y medio de habitantes, la mayoría de

UN PINTOR DISTINTO EN CADA NUMERO DE "INDICE"



MARTIN ZEROLO

En su deseo de renovarse y brindar a los lectores sugestiones nuevas, INDICE procurará que cada uno de sus números lo ilustre un pintor o dibujante distinto.
Hemos comenzado, en éste, por Martín Zerolo, dada su juventud. No nos boquiabren —lo reiteramos— las firmas consagradas. Preferible que aparezcan los que inician su camino y precisan de eco y aliento...
Martín Zerolo nace en Santa Cruz de Tenerife, en 1928. Es un hombre alto, sencillo, de trato natural. Sonríe con frecuencia y vive por cuenta propia, desprendido del cobijo de la familia. Quiere ser lo que él logre ser. De cuando en cuando introduce en la conversación un giro o efecto irónico. No tiene pose ni miedo. Tampoco se muerde la lengua.
A propósito de una exposición suya, celebrada en febrero de 1955 en la Sala «Clan», comentó Alfonso Sastre: «Zerolo está en la mejor tradición artística española: plástica y literaria. Su mundo es el mundo de «La Celestina», el mundo de nuestra novela picaresca, el mundo de la pintura negra de Goya o de las carnavaladas solanescas... Es el mundo, o inframundo, en el que sueñan y se corrompen las vicetiples de los últimos retratos de revista, en que se pintarrajea un payaso humilde, en que la vieja cerillera vive como una planta enferma, mientras un cura, triste, baja al «Metro», en que las habitaciones son destartaladas y vacías... Este es el mundo del que Martín Zerolo nos trae su dolorido testimonio.»

los cuales sufrieron tres años de guerra y bastantes más de hambre.» Pero, claro, un espectador que usara su raciocinio para decir cosas obvias, verdades de Perogrullo, no podría llegar al final de su perorata: sería expulsado «incontinenti», y acaso maltratado de palabra y obra en un despacho del teatro. Cosas parecidas se han visto.

LA LUZ DE LA VISPERA

He dejado adrede esta obra para el final, porque a mí me produce un efecto contrario al de todas las otras del mismo autor. Y este efecto es independiente de su calidad y su falsedad relativas dentro del teatro del señor Pemán.

En casi todos los dramas o comedias —no quiero discutir por las palabras— de este autor, el espectador llega al final sin graves tropiezos, arrastrado a medias por la elegancia de la expresión y por la fuerza persuasiva de los intérpretes. Los fallos del señor Pemán están con más frecuencia en el planteamiento del drama que en su ulterior desarrollo y desenlace: o bien el argumento parte de una situación falsa, o bien el tema no permite una acción cargada de dramatismo. Naturalmente, de estos defectos se resienten luego la exposición y el desenlace; pero el mal proviene del principio. En otras palabras, generalmente no nos choca el final, que es lógico y natural, dados sus antecedentes, o no resulta forzado en exceso. Sin embargo, horas más tarde, no nos queda nada del ambiente que se nos ha presentado, ninguna huella: nada que nos haga pensar, nada que vuelva obsesivamente al recuerdo. Un espectador con agudo sentido crítico sabe, desde luego, por qué. Y la mayoría de los espectadores, si después leen la obra, encuentran los detalles que la hacen deleznable e inocua; y comprenden que el poder de los intérpretes es decisivo en el teatro... en lo que al éxito ocasional se refiere. (Shakespeare no puede ser oscurecido por los muchos malos cómicos que hay en este mundo.)

En *La luz de la víspera* sucede al revés. El final está mal resuelto; durante el desarrollo sabemos casi siempre lo que va a pasar; las pocas sorpresas que recibimos son casi increíbles... A pesar de todo, el tema nos capta y la obra deja una huella, aunque sea débil. No buscamos el texto de la comedia para confirmar, con su lectura, la evidencia o la sospecha de que los intérpretes han logrado llenar un vacío; esta vez consultamos el texto para saber si la impresión se produjo a favor de un estado de ánimo propicio. Pero no; esta obra tiene fuerza. ¿Por qué? Porque la acción, aunque se nos relata como ya pasada, revive en la escena; y como hay dramatismo, disculpamos fácilmente el artificio técnico y cerebral de la vuelta al ayer. Además, los seres que se mueven ante nosotros son hombres y mujeres de verdad, con pasiones auténticas; y hasta les perdonamos que, a ratos, sin poderlo evitar, hablen como habla el señor Pemán. Sí, podemos disculparlo, pues, en compensación, no expresan sólo las ideas del autor, sino también «sus» propias ideas. Y hacen cosas terribles, censurables de veras para todos los espectadores, y no sólo para el público que gusta del teatro confitado.

Y si uno ignorase cierto detalle, parecería milagroso el resultado obtenido por el señor Pemán con los mismos elementos que utiliza con tanta profusión en sus comedias: monjas, médicos y escritores, adobados esta vez —todo hay que decirlo— con una mujer de vida bastante «aireada». Pero no demos más rodeos: en el fondo de este drama se halla Stefan Zweig, escritor de poderosa imaginación creadora, en uno de cuyos argumentos se inspiró el señor Pemán, según él mismo lo declaró noblemente.



Hemos terminado, por ahora, nuestras críticas y comentarios sobre el teatro de José María Pemán. No me han interesado, no me han emocionado las obras de este autor estrenadas en los últimos años, salvo en las raras ocasiones citadas. ¿Por qué, en resumen?

Es muy escasa la acción creada por el autor partiendo de hechos reales o verosímiles, con personajes que existan por sí mismos sin la vida prestada que les dan los cómicos. A veces existe esa acción, pero sucede fuera de la escena, y o es truculenta, o su eco nos llega muy amortiguado. Y cuando la acción sucede ante nuestros ojos, suele reducirse a movimiento escénico, que no se convierte en acción dramática, porque la situación o situaciones han arrancado de supuestos falsos.

Tampoco nos interesan los dramas de este autor, naturalmente, cuando él no se queda al margen, y le vemos mover los hilos de sus marionetas. A veces se arrepiente de tirar de los hilos, y los suelta, como en el final de *Por el camino de la vida...*, pero ya es tarde.

Ciertamente, es lastimoso que no hayamos encontrado en ninguna de las obras examinadas ni un hombre ni una mujer que eleven nuestro pensamiento hacia las altas regiones donde se esconde el enigma de la vida. Y al llegar aquí, me pregunto si la impotencia creadora de su Luis Rovira, uno de los escritores de *Vivir apenas*, no es, en este aspecto, un retrato del propio autor, incapaz, también, de ampliar «su» público.

¡YO TENGO VEINTE AÑOS!

de FELIPE SASSONE

PRIMER ACTO. — Por los criados nos enteramos de que el señor de la casa tiene más de sesenta años. Los criados no llegan a filosofar, porque suena el timbre, oportunamente. Román, el ayuda de cámara, se queda estupefacto al leer la tarjeta del visitante: se llama Antonio Hinojar de Alba, como el señor, y es... hijo del señor. Don Antonio, que no ha visto a su hijo desde que éste tenía cuatro años, le pregunta cuántos tiene ahora: veintisiete, es la respuesta, y los espectadores se sorprenden, a su vez.

ANTONIO.—*Creí de mi deber escribirle...*

DON ANTONIO.—*Y has hecho divinamente, y tu carta está muy bien escrita. Te he llamado para agradecértela y para que te despidas de mí en persona. ¿Cuándo te vas?*

ANTONIO.—*Mañana.*

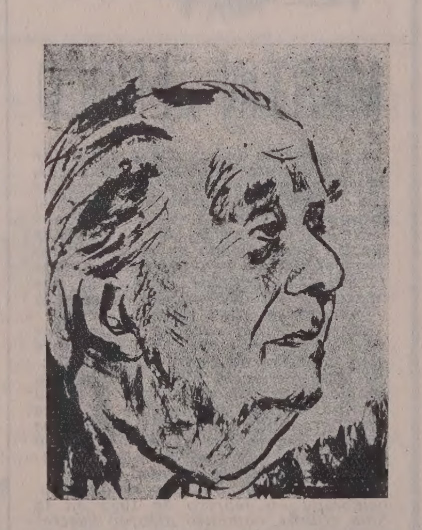
Resulta que el hijo es ingeniero, y como, además, sabe música, le han ofrecido, por recomendación de un amigo, un puesto de ingeniero del sonido en el cine, en Hollywood.

ANTONIO.—*Aquí la vida es difícil...*

DON ANTONIO.—*Para ti, sí, lo comprendo. Y por mí lo siento, porque fuí yo quien te hizo este siniestro regalo de la vida.*

ANTONIO.—*¿Siniestro? ¡Eso, no!*

DON ANTONIO.—*Siniestro, siniestro. Pero hay que hacerlo diestro. ¡Media vuelta a la derecha! El mundo no acaba de darla, y le hace mucha falta. A ti yo te ayudaré. Tarde; pero te ayudaré...*



Prescindo de la alusión política, traída por los pelos, y me acuerdo de La Rochefoucauld. ¿No era de él aquello de los viejos que dan buenos consejos cuando no pueden ya dar malos ejemplos? (Y luego, en casa, el espectador se acuerda también de otras épocas del señor Sassone, y de don Alberto Insúa, y de «El Caballero Audaz», y de tantos «arrepentidos» que durante muchos años habían cultivado la literatura cuasi erótica.)

DON ANTONIO.—*No te faltaría razón para no quererme.*

ANTONIO.—*Pero yo te he querido siempre, yo te quiero.*

DON ANTONIO.—*Y yo te lo agradezco, y he de justificarme, y siento decirte que, a pesar de las circunstancias de tu nacimiento, no eres eso que se llama... un hijo del amor. Porque ni yo estuve nunca enamorado de tu madre ni ella me quiso nunca. No me preguntes. Yo nada digo contra tu madre, que fué, sí, una buena persona... Eramos absolutamente distintos. Desde el otro mundo, ya me habrá perdonado. Perdóname ahora tú.*

Nos quedamos, por ahora, sin saber el porqué del largo abandono de este hijo que, a pesar de todo, ha podido hacerse ingeniero... y aprender música. El viejo es «inmensamente rico» y no trabaja, «gracias a Dios». Odia el campo, los baños de mar y la luz natural. Expone ingeniosas ideas acerca de la vida, cosa que puede permitirse a causa de su fortuna.

DON ANTONIO.—*Aquí, en mi Madrid, tengo algunos amigos en la Peña; cambio con ellos... no ideas, sino tonterías...; acudo al aperitivo de la noche en esos pesebres de lujo que se llaman bares, donde bebemos «whisky» y martinis, en vez de la cebada que nos corresponde; hago todavía algunos ejercicios físicos..., juveniles y agradables, crepusculares o nocturnos...*

No, no; todavía no estamos en la fase de La Rochefoucauld. Y no puedo remediarlo: me cae simpático este viejo pulcro que aparenta cinismo. Y hasta le perdonaría su horror a la naturaleza, si hiciera algo por trabajar o dar trabajo bien remunerado a otros, para que la vida no fuera tan siniestra como él dice... Su familia se reduce a dos sobrinas lejanas. Inés ya está casada, y Carmita, que vive con ella, se casará pronto. Las ve todos los días, pero eso no quiere decir que hayan de heredarle...

Llegan las sobrinas, el marido de Inés y los señores de Zúñiga, amigos de la casa. Antonio, hijo, está violento y se va en seguida; luego volverá con un retrato suyo para el padre. Como Inés y su marido —igual que el hijo de don Antonio— están a punto de partir para Nueva York, los visitantes proponen que Carmita vaya a vivir con los de Zúñiga hasta el día de la boda. El tío sugiere que se quede allí, en su casa..., justamente lo que deseaba Carmita. Entonces llega Luis Gracián, el novio de Carmen, que viene expresamente para hablar con el futuro padrino. Y todos los demás se van...

El señor Hinojar habla de su hijo; la noticia parece contrariar al futuro sobrino. No habrá dote —prosigue el viejo—, como no la hubo con la otra sobrina; pero habrá espléndidos regalos «en dinero contante». Todo esto no preocupa a Luis —si hemos de creerle—, y, para demostrar que no toma a mal las explicaciones de don Antonio, le pide cuarenta y ocho mil pesetas, a fin de pasar una momentánea crisis de sus negocios. ¡Bah!, una fruslería, para el viejo, que prefiere entregarle un cheque por cincuenta mil: cifra redonda. Y en esto vuelve el hijo con su retrato. Los dos jóvenes ya se conocen; pero el encuentro, por lo visto, no resulta grato para Gracián. Solos de nuevo el padre y el hijo, nos enteramos de que el prometido de Carmita estuvo una vez acusado de estafa...

SEGUNDO ACTO. — Es la tarde de la boda. Presenciamos el trajín de los últimos preparativos. La novia, que aparece un momento, está a la vez triste y alegre. Don Antonio también está alterado. Aquella única entrevista que mantuvo con su hijo y, luego, el cambio de costumbres que su sobrina ha traído a la casa, han trastornado un poco al caballero...

Cuando el espectador empieza a sospechar que «algo no marcha», llega doña Mariana, la señora de Zúñiga, y se echa llorando en los brazos de la novia. ¡El pájaro ha volado! Gracián no está en su casa, ni en la iglesia..., ni siquiera está ya en Madrid. La novia abandona la escena, rabiosa y llorando. Luego vamos sabiendo que don Antonio se alegra de que la boda se haya frustrado; él quiere a la joven para su hijo.

En seguida viene otro golpe sensacional, que nos afecta mucho menos, aunque sea más tremendo: Inés y su marido telegrafían desde Nueva York, diciendo que Antonio, el hijo, ha muerto..., en accidente, es de suponer. Este artificio del dramaturgo nos pone al borde del melodrama, y nos deja fríos. A poco termina el acto rompiendo a llorar el caballero.

TERCER ACTO.—Los Zúñiga se van su casa. El caballero, que estaba deseand que les dejaran solos, se acusa ante la so brinita de «canalla» y «miserable», y lueg le confiesa que él ha desbaratado la bod. La cosa tiene cierta lógica, en el prime momento.

CARMEN.—*¿Tú? ¿Le obligaste tú? Pero ¿cómo y por qué?*

DON ANTONIO.—*No le obligué, no; l convencí. Porque antes me había convenc do de que no te convenía, de que no te que ría, de que no venía por ti, sino por dinero.*

CARMEN.—*¡Por mi dinero! Pero, ¿qu dinero tengo yo?*

DON ANTONIO.—*El que yo hubiera podi do dejarte. Así, cuando supo que tenía u hijo, se descompuso. Lo disimuló; pero s descompuso. ¡Claro, era un cazador de do tes! El seguía hablando de negocios fan tásticos... Me pidió un dinero, un dinerito se lo di. Y otro día le di un poco más, otro le ofrecí un dinerazo para que te de jara en paz. (Carmen lo mira estupefacta. Sí, sí. Le ofrecí una herencia, mi herencia vivo yo y soltero él, lo que no hubiera te nido nunca si se casa contigo. Y aceptó.*

Nos parece excesivo, y pensamos que e señor Sassone tiene una idea fantástica acer ca de las herencias y las fortunas. Pero si gue el diálogo... Resulta que el caballero después de recordarnos que lo es, demues tra lo contrario, pues ocultó todo a su so brina, para que los preparativos de la boda siguieran adelante y, a causa de la afrenta que recibiría, ella dejase de querer a su novio. Empezamos a disculpar al señor Hi nojar en cuanto comprendemos que hace y dice tantas inconveniencias... porque se ha enamorado de su sobrina. Y, en efecto no tarda en pedirle que se case con él; pero se muestra tan torpe, se justifica con tan poca gracia, que le rechaza... para en derezar ella misma las cosas empleando el lenguaje conveniente. La escena tiene pa tetismo, y pasamos por la experiencia tan conocida: los actores consiguen darnos la ilusión de que estamos contemplando un reflejo de la vida.

Mas luego, en cuanto cae el telón y sali mos al aire de la calle, nos avergonzamos de nuestra sensiblería, y advertimos que el autor ha planteado otro drama —el viejo casado con una mujer a la que le lleva treinta años— sin habernos explicado el drama anterior: el hijo olvidado durante veintitrés años.

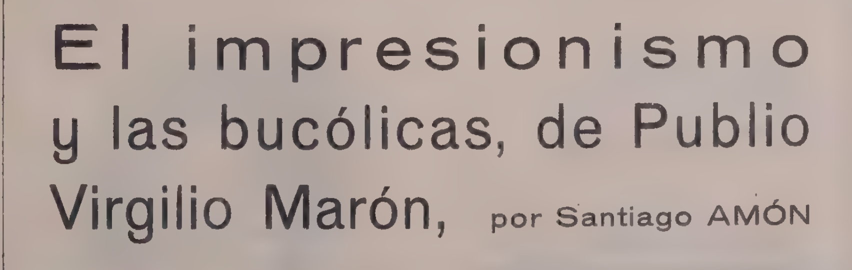


Los comentarios de los críticos fueron muy amables para el señor Sassone. La amabilidad, en estas ocasiones, es —ya se sabe— insinceridad o incompetencia. Enrique Llovet, de *El Alcázar*, de Madrid, que figuró entre las excepciones, dijo: «Nos disgusta en ella la artificiosa construcción del acto segundo —*trop voulu*—, compuesto por una excesiva teoría de efectos acumulados precipitadamente, aunque con indiscutible realidad escénica... Y puestos a escoger, debemos lamentar que el autor prefiera el relato *exterior* de los sucesos a la narración de la intimidad de don Antonio Hinojar de Alba.»

De acuerdo, con un reparo: «aunque con indudable realidad escénica». Confieso que yo siento recelo en cuanto se habla de «mecánica escénica», «oficio», «carpintería teatral», «juego de entradas y salidas», «habilidad constructiva», «realidad escénica», etc. Pues, cuando se carga el acento en tales expresiones, tres cosas son posibles, y las tres fastidiosas e irritantes: o se quiere paliar la sinceridad, para lo cual bastaría con la cortesía, o se coloca el artificio por encima del arte, y así se fomenta la frivolidad y las ideas falsas acerca de la vida; o no se sabe lo que se dice, y entonces... la frivolidad está en uno mismo.

Miguel Luis RODRIGUEZ

● Nuestro colaborador Miguel Luis Rodríguez se ocupará en su trabajo próximo del teatro de Luca de Tena y Fernández Ardavín, y de «El Baile», de Edgar Neville. Las subsiguientes colaboraciones versarán sobre obras de J. Calvo Sotelo, Mihura, López Rubio, Ruiz Iriarte, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Casona... —no obstante su «desarraigo» de estos años.



El impresionismo y las bucólicas, de Publio Virgilio Marón, por Santiago AMÓN

P. VIRGILIO MARÓN CON LAS MUSAS CLIO Y CALIOPE

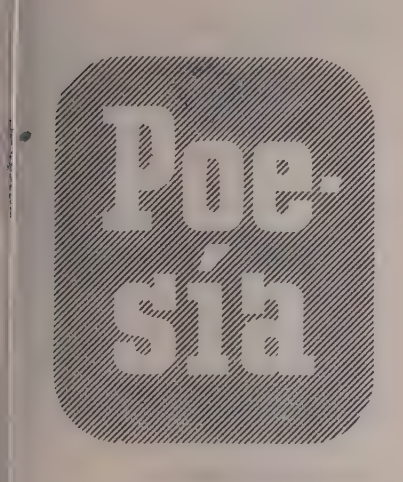
Denominamos paisaje *a la naturaleza exterior referida al contemplador.*

La Naturaleza externa es, en sí, un orden inmanente de existencia, y, a su vez, supone para el hombre campo adecuado de experimentación. (Experiencia externa, *según la doctrina tradicional, es la palpación de la naturaleza ambiente.*)

Cuando esta experiencia queda referida con exclusividad a la mera contemplación, hablamos de paisaje.

Dos m a n e r a s fundamentales ha adoptado la literatura en la interpretación del paisaje. Ambas son de análoga substancia, en cuanto el paisaje se entiende referido exclusivamente al hombre.

Mas la dirección de esta referencia es de signo inverso. Nace, en la primera, del hombre al paisaje, y del paisaje al hombre, en la segunda.



Así, podemos hablar, en un sentido, del paisaje como reflejo del hombre que pasa, y, en otro, como impresión producida en los ojos del contemplador.

Antonio Machado nos presta buen ejemplo de la primera forma interpretativa:

> Bajo los ojos del puente
> el agua clara corría.
> Yo pensaba: el alma mía.

El paso de las aguas es para el poeta reflejo de su momento anímico. Su espíritu infunde la luz, el color y la hora de las ondas que discurren. El Paisaje subsiste *en tanto en cuanto es* proyectado *por el paso del hombre.*

Nuestro comentario va a referirse a la segunda forma de interpretar el paisaje: El mundo circundante está ante los ojos del hombre, y el hombre, en su paso, recibe la impresión *de las cosas. La dirección procede del paisaje a los ojos de quien por aquel ámbito transita. No son las cosas reflejo o proyección del contemplador, sino causa de la impresión por él recibida. En tal sentido utilizamos aquí el término* «impresionismo», *eludida la posible precisión técnica que esta noción tiene en el límite estricto de la pintura.*

Las bucólicas de Virgilio nos ofrecen el modelo más acabado de paisaje impresionista. La exactitud y novedad con que el poeta de Mantua describe la pura impresión del paisaje, merece hoy la mejor atención.

La literatura moderna, profundamente revisada a través de la espléndida floración de los ismos, parece h a b e r alcanzado la plenitud de un nuevo clasicismo. Constatamos la moderna literatura con la voz del clásico romano y observamos la palpable actualidad contenida en los versos de Virgilio y el fiel parentesco expresivo que a la clásica y a la nueva literatura les cabe.

El paisaje impresionista

El paisaje entendido como impresión *requiere la presencia del hombre. El paisaje impresionista existe tan sólo en la retina del contemplador. Si el hombre no fija su mirada en las cosas, dijérase que ellas no existen.*

El paisaje virgiliano está siempre siendo contemplado. *Títiro, Melibeo, Menalcas, Alfesibeo..., pastores amados por la Fama, encarnan en sus ojos los ojos del hombre. Si un día ellos faltan, falta también el paisaje bucólico. El monte, el río, el bosque de la égloga tienen exclusiva subsistencia en los ojos de tan célebres pastores. Cuando ellos duermen, el paisaje es nada.*

El paisaje impresionista existe *para* alguien. *Cuando las cosas quedan privadas de la humana contemplación, tienen que ser referidas a otros ojos que acusen su presencia. La* impresión *de las cosas no puede afectar a la mirada ausente.*

La voz del poeta sabe suplir los ojos de los pastores en las horas de la ausencia o del sueño, por otros ojos que capten el instante de las cosas y hagan posible la continuidad impresionista del paisaje. Dice así la Egloga quinta:

TEXTO: Vos coryli t e s t e s et flumina nymphis.
VERSION: Vosotros, avellanos y ríos, sois testigos para las ninfas.

Es la hora de la siesta. El paisaje ha quedado privado de la humana contemplación. Virgilio, sin embargo, sabe mantener viva la impresión de las cosas. El sustituye los ojos de los pastores, que duermen, por la mirada despierta de las ninfas que corren con las ondas del arroyo. Y nosotros seguimos recogiendo intacta la impresión del paisaje, reflejado ahora en la retina de las doncellas mitológicas. Los ojos han variado; n u e s t r a lectura, empero, no ha variado, ni tampoco se ha interrumpido la continuidad impresionista del paisaje.

El procedimiento impresionista

La lectura del paisaje, transcrito por Virgilio, no la realizamos directamente sobre los objetos de la narración, sino a través de los ojos que recibieron la impresión de esos objetos.

El complejo de las sensaciones que el hombre experimenta en la captación inmediata del paisaje no puede ser verídicamente expresado a través de la mera descripción.

La impresión es un instante. La forma puramente descriptiva quebraría, en el plazo de la enumeración, esa unidad temporal compleja e instantánea que supone la impresión directa de las cosas.

Para hacer posible la lectura de la impresión inmediata del paisaje requiérese la plena adecuación de un procedimiento que denominamos impresionista. Se fundamenta este método de expresión en mantener, al transcribir la sensación compleja del paisaje, su unidad y su instantaneidad.

Puede adoptar diversas modalidades de dicción, que a continuación comentamos, presente siempre la voz de Publio Virgilio Marón.

La fusión de varias sensaciones

La forma impresionista más importante por su exactitud consiste en la agrupación de varias sensaciones en una sola. Un ejemplo acabado nos le ofrecen estos versos de la Egloga segunda:

TEXTO: Ac mecum raucis tua dum vestigia lustro
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.
VERSION: Y mientras persigo tus huellas, resuenan conmigo, bajo el ardiente sol, los arbustos de roncas cigarras.

La impresión visual procede del arbusto donde se ocultan las cigarras. La impresión auditiva nace del élitro de las cigarras congregadas en el arbusto. El hombre, en su paso, sorprende lo visual y lo auditivo en un único instante sin discernir su origen. Presencia y sonido acontecen a un mismo tiempo. La causa de la sensación auditiva está oculta. La causa de la impresión visual se patentiza a los ojos. El poeta capta esta prevalencia instantánea y hace de la plena presencia de lo visual causa de ambas sensaciones. En la realidad, el sonido viene emitido por las cigarras. En el verso, son los arbustos los que resuenan. El arbusto, presente a la vista, se muestra poseedor de lo auditivo, cual si las cigarras fueran fruto y substancia de sus ramas.

Otro ejemplo preciso se halla en la Egloga primera:

TEXTO: Hinc tibi quae semper vicino ab limite sepes
Hyblaeis apibus florem depasta saliciti,
saepe levi somnum suadebit inire susurro.
VERSION: Aquí, el vallado de la linda vecina, cuya flor de sauce siempre es libada por abejas de Hibla, muchas veces, con suave susurro, te invitará a entrar en el sueño.

El susurro pertenece a las abejas, no al vallado. Mas Virgilio, para transcribir con exactitud lo total de la impresión instantánea, funde de nuevo lo auditivo en lo visual, y nos muestra a las abejas incluidas en la forma presente del arbusto, y al arbusto con el suave zumbido de las abejas, hecho propia substancia, invitando al pastor a las horas amables de la siesta.

No siempre la visual precede a las otras sensaciones. La prevalencia viene determinada por el sentido inmediato de la impresión. Aquello que afecta más directamente al paso del hombre asume el restante caudal impresionista. Así, en la Egloga primera:

TEXTO: Fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontes sacros frigus captabis opacum.
VERSION: Feliz anciano, aquí, entre ríos conocidos y sagradas fuentes, tomarás el frescor opaco.

La noción del color es algo ajeno a la temperatura. La luz, únicamente puede referirse al sentido visual. El poeta atribuye al frescor una cualidad extraña en virtud de la prevalencia impresionista de lo inmediato. Quien reposa en la lenta sombra, percibe directamente, sobre otra sensación, el grato frescor. La cualidad opaca de la sombra, perceptible tan sólo por el sentido visual, se subordina y funde en la sensación térmica. Y de esta fusión nace la expresión instantánea de lo ambiente: el frescor opaco.

El efecto por la causa

Decimos que la instantaneidad de la dicción impresionista viene determinada por el carácter inmediato de la sensación. La impresión más inmediata hace suyo el complejo de las otras impresiones.

El efecto es, a los ojos del hombre, de captación más inmediata que la causa. Virgilio, con preciso tacto impresionista, plasma, en la Egloga quinta, este trastueque de causa y efecto acaecido en el puro instante de la contemplación:

TEXTO: Sub incertas zephyris motantibus umbras.
VERSION: Bajo el Céfiro que mueve las inciertas sombras.

Es la tarde plena del estío. El aire grato menea las ramas de los árboles. El sol proyecta las sombras en la palma del bosque. Si las copas de los árboles se mueven, también sus sombras cobran movimiento. El aire no puede mover las sombras, porque ellas son de condición puramente visual, no táctil. El Céfiro airea las copas de los árboles, y el movimiento de sus sombras no es más que un efecto visual causado por el movimiento de las copas. Quien reposa a la sombra del árbol, contempla a sus pies el vaivén de las sombras y escucha, a la par, el rumor del Céfiro. La transcripción inmediata, a través de la pluma impresionista, nos presta cabal definición del trastueque acaecido entre la causa y el efecto de forma «milagrosa» y a los propios ojos del contemplador.

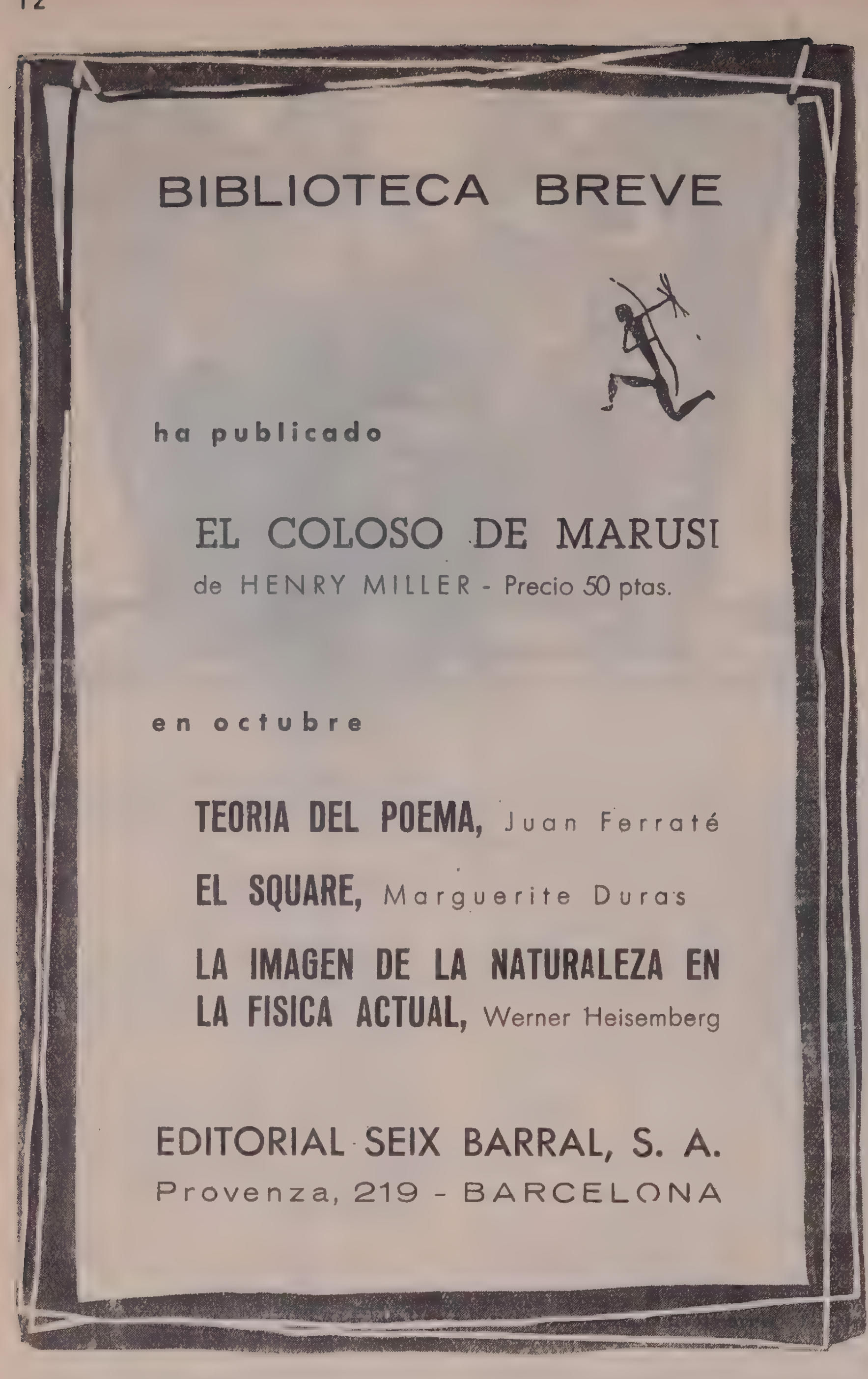
Sirva también de modelo esta expresión tomada de la Egloga novena:

TEXTO: Et lentae texunt umbracula vites.
VERSION: Y las vides trepadoras tejen tenues sombras.

La forma del enramado, que desarrolla vid doméstica, es captada en su reflejo. Los brazos de la vid se tejen y entretejen en juego dúctil y complicado. La luz traspasa esta armoniosa filigrana y proyecta en el suelo su sombra. La mirada humana contempla el efecto inmediato y atribuye a las sombras tenues y ramificadas, el tejido realizado, verdaderamente, en la vid. Virgilio transcribe directamente el instante y nos ofrece como causa de la sensación visual el efecto producido por la luz a través del enramado. En la realidad, el tejido se desarrolla en los brazos de la vid. En el verso, son las sombras quienes, con esmerado capricho, se tejen y entretejen.

La sensación del tiempo

Virgilio elude toda idea enumerativa del tiempo y toda posibilidad de que el lector deduzca la temporalidad



del transcurso de los hechos o del desarrollo anecdótico que cada égloga pueda contener.

El tiempo es también concebido de forma impresionista: Su noción queda expresada en la captación empírica de la hora solar. *La definición virgiliana de la hora, como* impresión, *viene dada por la suma de estos dos elementos: la luz solar. Y un suceso que la costumbre diaria sabe asociar a la dimensión y calidad de esa luz.*

Sean ejemplo estos versos de la Egloga primera:

TEXTO : Et iam summa procul villarum culmina fumant,
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

VERSION : Y ya, a lo lejos, humean los más altos tejados de las aldeas,
y de los altos montes las sombras caen más largas.

El suceso de la costumbre cotidiana se concreta en la conocida estampa de las casas aldeanas humeantes con ese aire ingenuo que tan sólo el lápiz del párvulo escolar ha sabido plasmar. El humo de los tejados, por sí solo, no es capaz de definirnos la hora del día, pues el hogar se enciende en horas diversas. La luz solar viene a completar la temporalidad concreta insinuada en la fresca estampa aldeana: desde los altos montes, las sombras caen cada vez más alargadas. *Unidas ambas impresiones visuales, nos dan la imagen palpable del atardecer, presente, inmediato, pleno del sabor y de la exactitud con que se ofrece a los ojos de quien por el campo transita en esa concretísima hora.*

Otra precisa versión impresionista del atardecer se halla en la Egloga segunda:

TEXTO : Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuvenci
et sol crescentes decedens duplicat umbras.

VERSION : Mira : los bueyes traen los arados suspendidos del yugo, y el sol, ocultándose, hace dobles las sombras que crecen.

El acontecimiento cotidiano se cifra, ahora, en la estampa, no menos conocida, de las yuntas que regresan al establo. Y la luz, congruente a tan plástico suceso, se ve reflejada en las sombras vespertinas que el sol, ocultándose, duplica por instantes.

La sensación de lo oculto

Lo oculto no puede afectar físicamente la mirada del hombre. Mas una circunstancia adecuada es capaz, en un momento dado, de reproducir en la mente humana la impresión plena y presente de aquellos seres de ordinario ocultos.

Leemos en la Egloga segunda:

TEXTO : Nunc virides etiam occultant spineta lacertos.

VERSION : Ahora, también, los espinos ocultan verdes lagartos.

La tarde, cegada de sol, inunda el paisaje. Contempla el hombre los áridos espinos, cuyos vientres habitan los perezosos lagartos. Un solo movimiento de las ramas secas del arbusto patentiza en los ojos del hombre la existencia del reptil que late. Es un movimiento instantáneo de los espinos, muy conocido de todos, en medio de la tarde detenida y sedienta del verano. Y en la mente humana se representa, al punto, la existencia callada del reptil, con su forma, su movimiento, su dimensión y, sobre todo, su color, fuente inmediata de la impresión visual: los verdes lagartos.

O bien en la Egloga tercera:

TEXTO : Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

VERSION : Pastores, los que cogéis flores y fresas, que a flor de tierra nacen, huid de aquí; la fría culebra se esconde en la hierba.

Ahora la impresión de lo oculto es táctil. Detrás de la flor está la ponzoña. Los pastores están cogiendo flores y fresas silvestres. Hay, en el instante, una voz que delata el peligro: Huid de aquí; la fría sierpe se esconde en la hierba. *La impresión instantánea se reproduce en la mente del hombre con cabal realismo: las manos de los pastores pueden palpar, entre la suavidad de las flores, la frialdad de la escama y la agudeza del venenoso aguijón. Y el poeta transcribe, precisamente, la cualidad táctil del reptil escondido:* la fría culebra.

La sensación del movimiento

De todas las circunstancias presentes a la vista, es el movimiento, por su fuerza instantánea, la materia más adecuada a la versión impresionista de las cosas. La mera descripción de los seres, al definir su movimiento, tiene por fuerza que omitir, en el tiempo de la enumeración, esa insensible sucesión temporal, nota esencial de lo dinámico.

La forma impresionista, en cambio, en la captación de varias sensaciones directas y congruentes, puede ofrecer, al que leyere, la noción de movimiento implícita en ellas.

Dice así la Egloga tercera:

TEXTO : Pascite taurum,
iam cornu petat et pedibus qui spargat arenam.

VERSION : Apacentad un toro que ataque ya con el cuerno y escarbe con sus pezuñas la arena.

Son dos las notas que Virgilio atribuye al toro, sin mencionar para nada su movimiento. Ambas son visuales, y ambas, en su relación, nos define admirablemente la fuerza dinámica instantánea del toro. El poeta no describe el modo ni la celeridad con que la res se mueve. El toro, en la expresión virgiliana, ataca con el cuerno, la par que sus pezuñas remueven la tierra. Y en la suma de estas dos impresiones captamos con exactitud el movimiento instantáneo y la forma peculiar con que el toro la realiza.

Tomamos de la Egloga quinta otro gráfico ejemplo:

TEXTO : Candidus insuetum miratur limen Olimpi
sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis.

VERSION : Dafnis, blanquísimo, contempla admirado el insólito umbral de Olimpo, y bajo sus pies ve las nubes y los astros.

La sensación del vuelo queda exactamente definida en la transcripción de dos impresiones visuales. El vuelo del espíritu hacia la región de la eternidad ha sido siempre interpretado por el arte plástico, en la forma ascendente y vertical. Es la manera más adecuada al hombre imaginado en vuelo. Virgilio, en el vuelo de Dafnis hacia el Olimpo, nos define, a la par, el movimiento y la verticalidad. Dafnis va llegando al límite que separa cielos y tierras. Sobre sus ojos contempla lo insólito del Olimpo que se va revelando. Bajo sus pies, ve las nubes y los astros cada vez más lejanos. La distancia entre ojos y pies define la verticalidad. Los seres, que arriba y abajo contempla por instantes, nos dan precisa noción del movimiento.

El impresionismo virgiliano, forma poética de creación

Un análisis exhaustivo de las formas impresionistas emitidas por el Poeta escapa a los límites de un breve comentario. Queremos aquí tan sólo destacar que los medios impresionistas utilizados por Virgilio no constituyen, precisamente, una técnica estilística, aunque la perfección del estilo sea en su pluma de cabal dominio, sino más bien una forma poética de creación.

Técnica y forma de creación, términos frecuentemente mal entendidos, representan, referidos al lenguaje, respectivamente, la faz estilística y la faz poética de la obra literaria.

Publio Virgilio Marón, a través de su voz impresionista, crea a los ojos del lector el paisaje bucólico. Su lenguaje no es una descripción más o menos depurada y exquisita de la naturaleza ambiente, sino una interpretación poética. Cada una de las expresiones contiene, en sí, una región de poesía creada, cuya subsistencia y validez tan sólo en los límites de la forma creadora es posible.

S. A.

ELENA ANDRES

La autora de estos poemas que presentamos pertenece, por su edad y por su obra, a la joven generación de la posguerra.

«Mar y polvo» y «El Buscador» son dos libros suyos, aun inéditos. Al último pertenecen los dos poemas que damos aquí. El «Buscador» aparece y reaparece a lo largo del libro, confiriendo a éste unidad temática.

En la poesía de Elena Andrés hay una simbología múltiple que, bajo formas de fantasía desbordante, oculta una experiencia ontológica trascendente: la experiencia del ser, de la muerte, y de un paraje humano (nuestro propio contorno) donde se entrecruzan y danzan jirones de universo.



Sí, vendrá, lo sé.

Sí, llamará una vez.
La mañana se alargaba
como un extraño pez
de membranas agudas
que sólo oyen; la tarde
se estira, gris serpiente
sensible
de carne de nube
que yo engendré.

Sí, vendrá, lo sé.
Llamará una vez.
Se va vislumbrando
la rodilla enorme
por aquel espacio
blanco y semimuerto;
con la mano abierta
como un meteoro
de ceguera y luz,
llamará, lo sé.

Estas flores negras
que me asustan, raro
fondo de mis ojos,
son para aquél.

Llamará una vez.
Y sólo yo oiré
en los barcos grises
de mareo y cristales.
Unos niños ciegos
con sangre de luz,
grisácea y atónita,
remarán.

Sí, vendrá, lo sé.
El sol de la tarde,
ojo de serpiente
blanquecino, inmóvil,
quiere hipnotizarme.

Sí, sí, vendrá, lo sé.
Sí, sí, llamarán... ¿Después?

ESPINOSA DUEÑAS

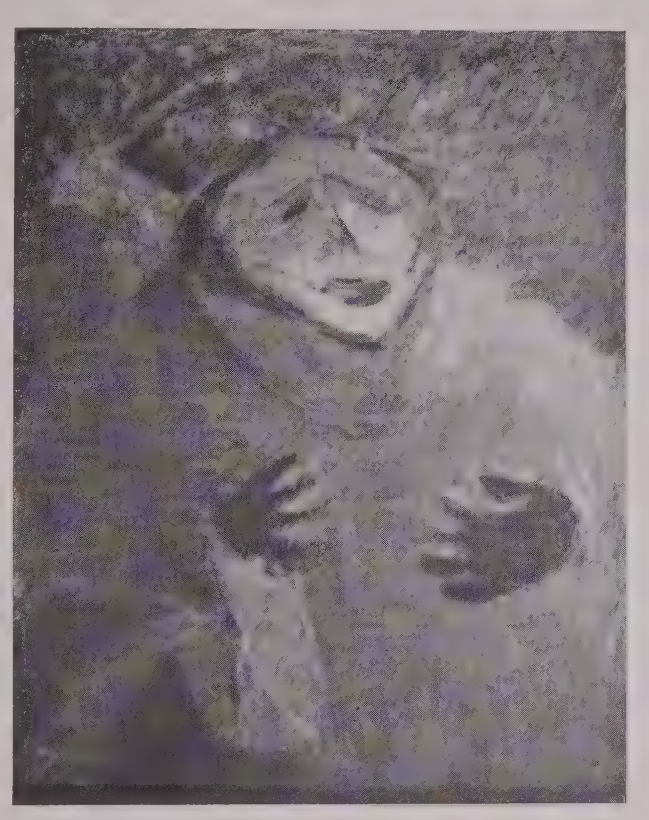
Madrid ■ Lima

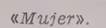
VENGO de ver la exposición que Espinosa Dueñas tiene abierta en la sala de la Dirección General de Bellas Artes, exposición patrocinada por dicha Dirección General y por los Institutos de Cultura Hispánica de Madrid y de Lima. Vengo de ver esa exposición y de conocer al pintor. Y lo primero que quiero decir es una cosa: pintura y pintor forman una ecuación perfecta y sencilla, una ecuación sincera.

Todo lo que viene de lo hondo tiene fuerza y tiene un claro sentido. Yo me había figurado, con sólo ver los cuadros y antes de conocer al pintor, de quien por cierto no tenía la menor noticia, a pesar de haber expuesto en Madrid y pintado en algunas instituciones obras de mérito, y a pesar también de haber sido objeto de algunas críticas inteligentes que ahora veo insertas en el catálogo; yo me lo había figurado, digo, al pintor, más bien joven, muy apasionado y concentrado, muy serio, muy serio sobre todo. Y dentro de esa seriedad y concentración y pasión, en razón de su edad, de la edad que yo le atribuía, un tanto ingenuo, pese a su factura tan hábil y al rigorismo de sus estructuras, o tal vez a causa de eso mismo. Aproximadamente, la persona que vi y con quien hablé, resultó coincidir con mi imaginario retrato. Espinosa Dueñas es serio, sincero, gravemente juvenil (tiene sólo treinta y un años) y, dentro de esa gravedad, finamente sonriente. Tuvo la atención de escucharme, cuando yo me permití hacerle unas observaciones, igualmente sinceras, aunque ignoro si acertadas, con una sonrisa de comprensión inteligente y modesta, aunque al principio, cuando empecé a hablar, se puso un poco a la defensiva. Yo le dije:



Mural al fresco.—Colegio Mayor Hispano-Americano de Nuestra Señora de Guadalupe. Ciudad Universitaria (Madrid).



«Mujer». 



«Hombre».



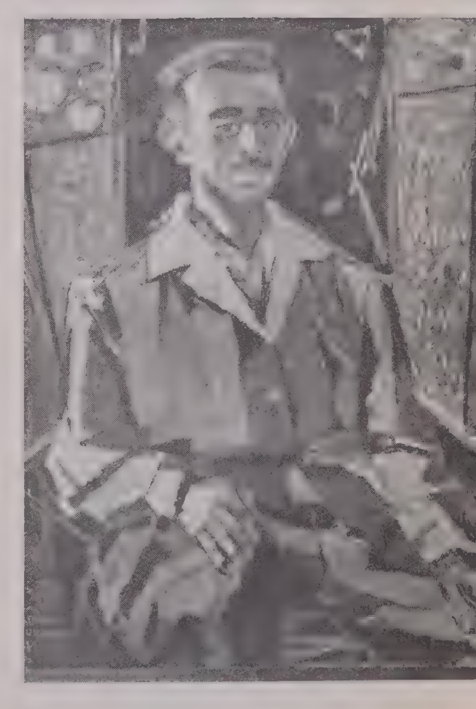
—Me gusta mucho su pintura. Creo que es muy profunda, muy sentida, muy humana, es decir, llena de piedad y de amor y de comprensión por los seres y las cosas. Usted no pinta fantasmas, sino que pinta seres vivos; seres concretos, que viven y sufren; seres que sufren. Tanto pinta usted el sufrimiento, que los árboles y los paisajes que usted pinta están pintados un poco como si fueran, ellos también, seres humanos. Humaniza usted lo que pinta, y, sin embargo, lo respeta. No intenta usted avasallarlo con su propia y exclusiva humanidad, sino que lo respeta. Por ese respeto a las cosas; por ese respeto a las cosas, que es amor e inteligencia, unidas en la sinceridad y en la humildad, su pintura de usted me atrae y me conforta. Todos necesitamos un poco esa comunicación y esa confortación, que sólo puede venir del sentimiento de la comunidad y del respeto en lo objetivo, en cuya encrucijada solamente todos podremos encontrarnos. Y si no, ¿dónde nos encontraremos? Su pintura, por ese respeto al objeto, en el que usted infunde su propia humanidad, dolorida o sonriente, esperanzada o inquieta; por esa fusión de usted mismo con los seres que pinta, su pintura puede, en mi entender, llegar a alcanzar la más alta universalidad. Pero si usted me lo permite y si desea que sea completamente sincero con usted, yo le diré una cosa. Luego, usted hace de su capa un sayo y la da por buena o mala, que para eso tiene usted su opinión y su propia experiencia. Y como él asintiera, amable y comprensivo, yo le dije:

—En mi entender, su pintura alcanzaría la más alta expresión y potencia y la mayor fidelidad a su designio, si usted acertase a librarse de un algo cristalizado que aun queda en ella. Esa cristalización viene, en lo que yo entiendo, de un deseo, muy natural por otra parte, de llevar las estructuras arquitectónicas a su máxima perfección, a su equilibrio más absoluto y como si dijéramos a su paroxismo arquitectónico. Es un afán, ese de arquitecturar en una suerte de orden apriorístico de belleza, o si usted lo prefiere de orden abstracto, característico, por lo demás, de todo el arte moderno. Los más destacados artistas de nuestro tiempo han aceptado ese canon, y los artistas menores lo siguen igualmente. La arquitectura es necesaria, añadí (él me había argumentado que era necesaria); pero es un arma de dos filos. Si no la controlamos, corremos el peligro de caer en una pura mecanización, de caer en la repetición, de caer en lo inerte; o bien, de caer en una suerte de belleza puramente formal, que puede ir en detrimento de la belleza más profunda, y, si puedo decirlo así, más dolorida y humana, más transida y temblorosa, que es una cierta imperfección que tienen todas las cosas humanas, por el puro hecho de serlo. En esa imperfección, infundida en lo riguroso y perfecto, en ese toque misterioso de joroba y dolencia que tienen para el hombre todas las cosas, puesto que él es al fin y al cabo mortal, está, yo creo, la flor más elevada y más pura de la belleza que el arte puede alcanzar. No, tal vez, en la otra belleza, en el puro juego de las líneas, de los volúmenes o en el equilibrio de las masas, aunque éste sea indispensable como premisa. Cuando sea usted más viejo —le dije también— me comprenderá, si es que yo llevo alguna razón; y, al menos aunque no la lleve, comprenderá usted, con los años, el sentido de lo que yo, con la mejor voluntad, quiero decirle.

Me respondió que siempre había querido librarse de esa peligrosa mecanización y que procuraría intentarlo todavía más; pero que, siempre, siempre, su pintura había sido sincera.

Yo, a mi vez, le dije que no era necesario precipitar las cosas, que el sentido formal de la belleza era muy propio de la juventud, y que había que esperar tranquilamente a que, con el pasar del tiempo, fuera formándose esa imagen del mundo, del hombre y del arte, donde la imperfección tiene su parte y ocupa espontáneamente su sitio justo, sin forzar, sin corromper prematuramente la armonía; porque todo tiene su ritmo y su hora, y hay cosas que, como el buen vino, sólo con el pasar de los años en el barril dan su perfume más delicado y su virtud más honda. Esperar, ser sincero, dejar que la obra vaya madurando, y seguir tranquilamente adelante: he ahí el secreto.

He repetido aquí algo de nuestra conversación, porque esa es mi humilde crítica. En otro sentido, diré que Espinosa Dueñas me parece un artista de grandes posibilidades para la pintura mural. Su modo de hacer simple y estructurado, se presta a ello. Su expresividad y su sentido, un tanto majestuoso y hierático, de la forma, dentro de cierta típica exasperación, igualmente lo abonan. Me dice que ha venido precisamente a Europa (y ahora se va a París) a estudiar los aspectos técnicos del fresco. He aquí un artista serio y responsable. Me dice también que, hasta la fecha, él es un puro fruto de su tierra, de su Perú natal. Y yo pienso: por eso tiene, a pesar del rigorismo juvenil, ese toque de vida, esa inefable sensación de verdad y autenticidad que sólo lo vivido, en la carne, en la sangre y en la fusión con la propia tierra y el propio ambiente, pueden dar. Y eso, ¡cuando tantos artistas de no me importa dónde sólo se empeñan en ser «escuela de París», unos atildados internacionales!



Autorretrato.

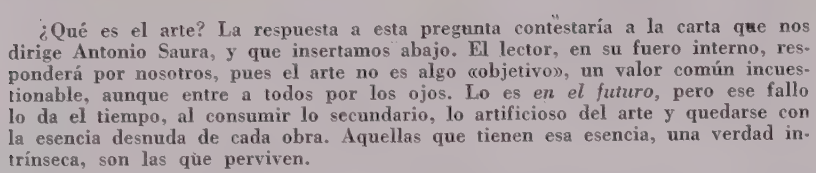
Luis TRABAZO

Carta del "otro arte"





APPEL.—«Homme de la terre».



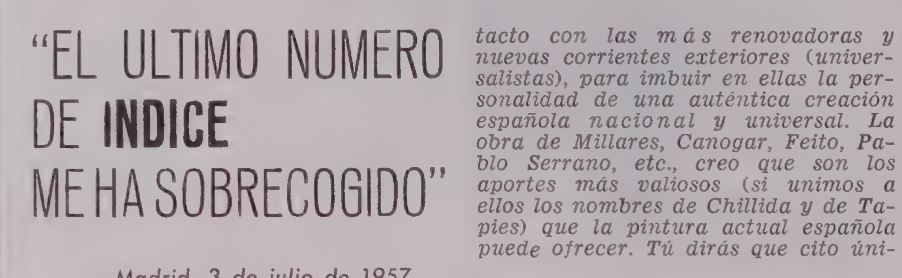
¿Qué es el arte? La respuesta a esta pregunta contestaría a la carta que nos dirige Antonio Saura, y que insertamos abajo. El lector, en su fuero interno, responderá por nosotros, pues el arte no es algo «objetivo», un valor común incuestionable, aunque entre a todos por los ojos. Lo es *en el futuro*, pero ese fallo lo da el tiempo, al consumir lo secundario, lo artificioso del arte y quedarse con la esencia desnuda de cada obra. Aquellas que tienen esa esencia, una verdad intrínseca, son las que perviven.

La carta de Saura es injusta, en su juicio respecto de INDICE. Nos bastaría puntualizar los números en que la Revista ha atendido y puesto de relieve al arte «moderno», «abstracto» o como quiera llamársele, para anular la apreciación infiel del pintor; también podríamos resumirle algunas cartas, de las numerosas recibidas, que nos acusan de lo contrario que él o que nos aconsejan *menos arte ficticio, falaz y más arte verdadero, de siempre*. No hacemos una cosa ni otra. El lector ha seguido estas páginas, conoce nuestra posición mental ante el tema y sabe a qué atenerse.

Le decimos una sola cosa a Saura: en el arte hay política, como en todo en la vida, salvo en la esfera religiosa que corresponde a la conciencia individual —la cual, pese a ello, ha de expresarse también en lenguaje o «actitud» políticos, que la traducen—; pues bien, la política que se avecina, que exige el espíritu, el hombre de hoy, se aleja del arte moderno o «progresista», denominado en una de sus versiones «otro arte». Los tiros van por lado distinto. El hombre pide del arte claridad, certeza, algo firme y sólido en que apoyar el espíritu, que aunque es inmaterial requiere para su pie, para hundir su raíz y crecer, tierra real, no humo ni conceptos vacuos, vacíos de sangre y sentido. Esto, en el arte que Saura llama «progresista» —palabra equívoca y petulante— no está. Otra cosa es que el arte experimente, tantee y se queme en exploraciones difíciles y arriesgadas. Con ese espíritu de riesgo y zozobra honestas, a ratos lindante con el heroísmo, INDICE se siente afín —he aquí nuestras páginas—. Pero en ello concluye el papel de la Revista. Lea y discurra ahora el lector.

Hemos comenzado por practicar —incluyendo su carta— lo que Saura nos solicita. Y llevaremos a cabo la encuesta que sugiere. Resta aclararle que lo que llama «editorial» no es tal cosa, sino una nota informativa de la sección «Al otro lado de la frontera», que firma R. Pérez Delgado. En cuanto al escultor norteamericano Krueger, que conteste el catedrático de Física de la Escuela Especial de Ingenieros Agrónomos de Madrid, don José Gallego-Díaz, no por cierto «reaccionario», autor del trabajo en cuestión. INDICE no es neutral en este tema ni en ninguno, pero es ancho de voluntad y de ideas. Está probado. Que prueben Saura y *El Paso*, con obras, sus razones... Tienen la palabra.

Las fotografías que incluímos en estas dos páginas corresponden a la exposición **El Paso,** mencionada por Saura en su carta; tuvo lugar en la "Sala Negra" del Paseo de Recoletos, que sostiene don Juan Huarte.



"EL ULTIMO NUMERO DE **INDICE** ME HA SOBRECOGIDO"

Madrid, 3 de julio de 1957.

Querido amigo Figueroa:

Esta carta está motivada, sobre todo, por la lectura del último número de INDICE, que me ha causado bastantes sorpresas. Te explicaré despacio por qué, aunque antes quería decirte que había perdido contacto con vuestra publicación. Viví bastante tiempo fuera... Mi vida se ha desarrollado entre París y Cuenca, en donde tengo mi estudio, y he estado un poco lejos de cuanto se publicaba en Madrid. Sabrás, pues me figuro que te llegaría el catálogo, cómo hemos trabajado en la formación de El Paso *y cuánto es nuestro entusiasmo en este grupo, el primero realmente serio, que plásticamente se forma en España después de la guerra, y cuán grande es nuestro interés por realizar una auténtica labor por las cosas de España. Contra todo consejo y contra todo derrotismo, hemos levantado esta bandera, que —estoy absolutamente convencido— va a marcar una fecha importante en la plástica española. Tú sabes bien cómo todo cuanto aquí se hace «parece caer» en el más tremendo vacío; pero sabes, también como nosotros, que, a pesar de todo, algo siempre queda de una actividad desinteresada. En París he aprendido muchas cosas; pero la más importante de ellas ha sido la de sentirme más español que antes, y la de comprender la responsabilidad moral de realizar algo aquí, en mi tierra, en esta España (1) de gritos y violencias informulables.*

Este algo, a mi modo de ver, sólo puede ser importante si conseguimos entregar a la plástica española falleciente, retrógrada y tristemente limitada a unas formas caducas, un sentido universalista, que le falta. Son muy cortas estas palabras, y en ellas es imposible expresar una idea; pero creo que el arte español será verdaderamente recio y español cuanto más universalista sea, y, al revés, creo que cuanto más español sea este arte, más renovador, inquieto y revolucionario, será más universal. Esto es lo que pretende El Paso. *Es decir, tomar contacto con las más renovadoras y nuevas corrientes exteriores (universalistas), para imbuir en ellas la personalidad de una auténtica creación española nacional y universal. La obra de Millares, Canogar, Feito, Pablo Serrano, etc., creo que son los aportes más valiosos (si unimos a ellos los nombres de Chillida y de Tapies) que la pintura actual española puede ofrecer. Tú dirás que cito únicamente artistas más o menos encasillados bajo el estúpido nombre de abstractos. Es cierto.*

Es por esto que leyendo el último número de INDICE me he sobrecogido. Tenía por INDICE la mayor de las simpatías. Siempre he creído que es la Revista que ha hecho y que puede hacer más en este país sin lectores, sin coleccionistas, sin libros y sin museos de arte moderno. Siempre he creído que vosotros os interesabais por todo cuanto significara un aporte progresista —artísticamente hablando si quieres.

Lo cierto es que —desde el punto de vista plástico español y progresista— vuestro número es una completa decepción. Grandes ditirambos a Victorio Macho, escultor de un espíritu siglo XIX, que no ha aportado a la escultura española absolutamente nada de nuevo y revolucionario. Una visita al pintor Sorolla. (¿Es que sobran páginas en las revistas españolas para hablar de todo cuanto dentro y fuera de España se produce de auténticamente importante, progresista, activo, creador, etc?) Unas críticas de Trabazo, crítico por el cual siento la más viva simpatía, aunque a él no le interesa la pintura que a mí me interesa, pero al cual considero auténtico

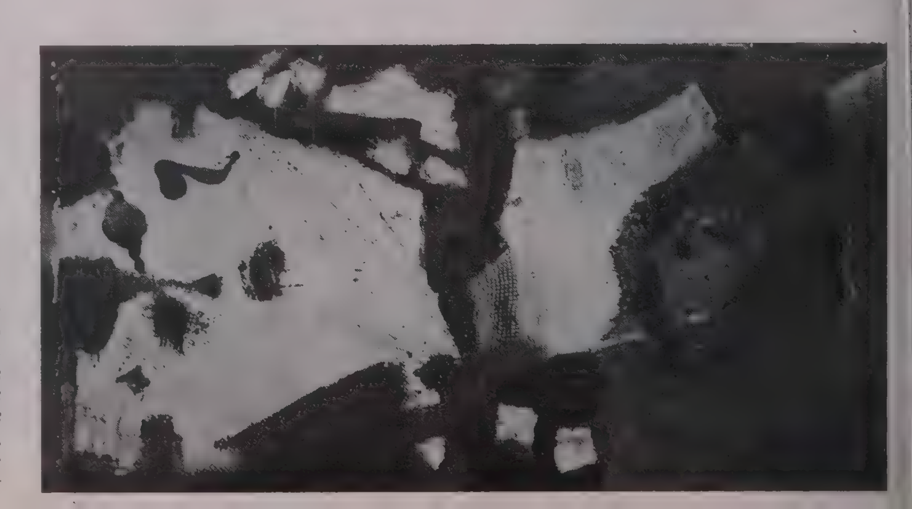
TOBEY.—«Gouache».



SALLES.—«Hamlet»



MATHIEU.—«Nouvelle Apologie de Raymond Sebond».



por su entusiasmo y claridad. Y, sin embargo, querido Figueroa, una buena revista que se precie de serlo, una revista que pretende reflejar la actualidad literaria y artística, una revista que pretenda, como la vuestra, reflejar en sus páginas todo cuanto signifique una actividad intelectual, no se limita y concreta a un aspecto parcial de ellas. ¿Vais a negar que la pintura no figurativa, en todas sus riquísimas y variadísimas corrientes, no representa la actualidad más viva, la verdad de su época, su inquietud y angustia, su verdadero rostro plástico, la cantera donde se han producido y se producen los más auténticos creadores, españoles y extranjeros, una fatalidad histórica?... Yo os pido, por favor, que compenséis vuestras páginas en defensa de una pintura figurativa, como venís haciendo, por otras más abiertas que estudien con calma aquello otro que se produce. Es un ruego, pero también una súplica, pues no quisiera que contribuyerais también vosotros a la incomprensión y cerrazón intelectuales, en contra de las cuales lucha y luchará El Paso.

¡Ese artículo sobre Gerardo Rosales!... Vuestra Revista es buena, pero parece ser que os sobran páginas. Y en lugar de hablar de auténticos pintores americanos, que hoy día poseen un interés de primer orden, en lugar de hablar de cualquiera de los veinte buenos pintores o escultores americanos, se os ocurre publicar un artículo sobre un tal Krueger, que no es más que un imitador de Lippod, de Rozsak, por no citar más que dos escultores más jóvenes que partieron del gran español González. Y sirva de ejemplo la mayor parte de la escultura actual, en la tendencia expresionista abstracta que practican con preferencia la soldadura y el empleo del metal, parte de González, genial escultor español, muerto en París en el más completo olvido de España. ¿Qué ha obtenido de él España sino gloria póstuma y amargura? Si hubiera habido publicaciones que hablaran de él, museos con obras suyas, etc., hoy día tendríamos un grupo de escultores formidables que lo hubieran superado, siguiendo una ley evolutiva natural. No los hay, y, lo que es peor, cuando hay alguien que vale la pena, todos los carcamales, viejos o jóvenes, se echan encima, hablando de un arte extranjerizante, sometido a París...

Respecto a la nota «el arte abstracto entre dos fuegos», te diré que me ha parecido ridícula y llena de mala uva. Perdóname si te digo las cosas tan claras, pero sería ridículo hacerlo de otra manera. Realizar la estructura de este editorial citando «Arts», el periódico más reaccionario artística y políticamente que se publica en Francia, uno de los más bajos y rastreros; citar a Vlamink, un carcamal francés que todos conocemos y sabemos el escaso interés plástico que su obra ha presentado después de la *e u f o r i a* «fauve», y la nota de Chepilov, documento muy interesante que ya conocía, me parece parcial y tendencioso. ¿Es que para hacer un editorial en contra del arte actual esperáis que aparezcan un par de notas así para recopiarlas fervientemente? Sería mucho más fácil que tomarais de aquí y de allí, en cualquier revista de arte especializada, *a l g u n a* información. Claro es que entonces, en vez de un ataque, os resultaría un panegírico. Pero esto es lo de menos. Unicamente quiero decirte que hay frases en este editorial que «no están bien». Sociedad «robotizada, purulenta y fétida moralmente»; «fracaso del arte abstracto» (¡cuando se asiste al comienzo de un apogeo!); «el arte volverá a ser humano»; «casto y radiante»... Por favor, Figueroa, creemos que todo esto no está realmente meditado, y que esta terminología está un poco pasada y que suena a decadente. Sinceramente, bastaría ver el vigor que la pintura actual ha cobrado, la inquietud y la riqueza de la pintura «abstracta», si quieres llamarla así, su riqueza y expansión, para reconocer su importancia, *s u s* posibilidades, sus aportaciones y su porvenir. Para reconocer su salud, física y moral. Cosas todas ellas en contradicción con la intención de vuestro editorial.

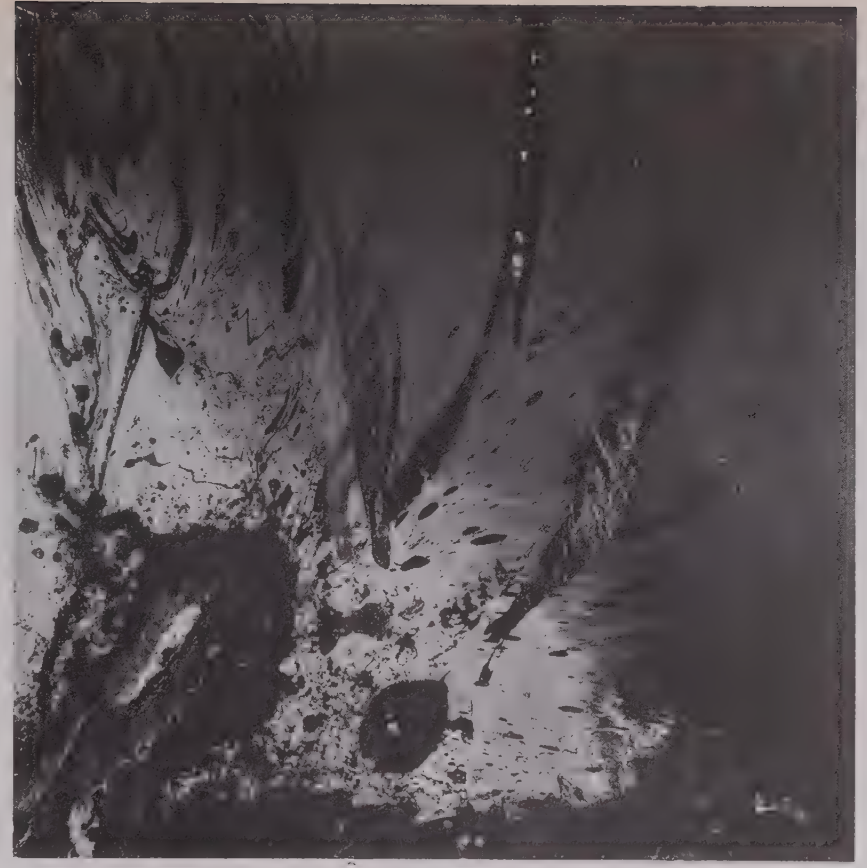
Y nada más. Te enviaremos todo cuanto publiquemos, pues pensamos hacer bastantes cosas. No creas que nos limitamos a la «divulgación» de un arte abstracto furiosamente extranjerizante (¿por qué habéis publicado *e s t e* estupendo artículo sobre Chillida, nuestro mejor escultor actual, el más español y abstracto del siglo XX, después de González, por no decir el único?). Nuestra labor es otra, y somos conscientes de la necesidad de realizar un arte plástico actual, vivo, progresista, español; es decir, una pintura y escultura que, uniéndonos a la mejor tradición española, responda históricamente a una actividad universalista, aportando características de peso, contenido y dramatismo españoles. No confundamos servilitud a una tendencia extranjera con un signo de la época. El Greco, Velázquez, Bermejo, Goya, Berruguete, Solana, Picasso, fueron pintores españoles sin dejar de ser universales, es decir, sin romper con unos signos que en su época se llamaron barroco, renacimiento, romanticismo, realismo, etcétera. El hacer hoy día una pintura abstracta española (nosotros, que hemos tenido un Picasso cubista y surrealista; un Miró, Juan Gris, González, etc., inmediatos antecesores y creadores en cierto modo de la pintura no figurativa actual) no significa acatar sumisamente unas normas extranjerizantes, sino el trabajar en un signo universalista, que hoy se llama así, pero que en otras épocas presentó características diferentes, que hoy se denominan barroco, cubismo, romántico, surrealismo, romanticismo, etc.

A El Paso le gustaría publicar algo en vuestra Revista defendiendo su posición y explicando su programa. Aparte de esto, yo estoy en relación con pintores de «fuera», hoy día fundamentales *d e n t r o* de nuestra corriente. Podríamos organizar una encuesta, *p e d i r* material fotográfico, biografías, etc. En una palabra, dar a conocer al lector español, poco a poco, las personalidades de la nueva pintura —muchas de ellas ya en los museos de arte moderno de todo el mundo—. Yo podría ayudaros en esto, pues estoy bien relacionado, y conozco críticos que podrían ayudarnos en una labor como ésta.

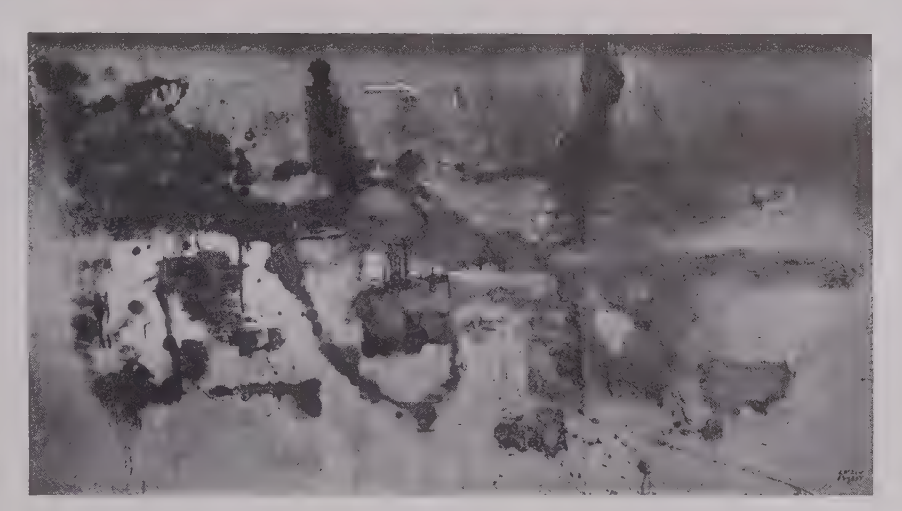
Perdona si en algo te he molestado. Un abrazo de tu buen amigo,

Antonio SAURA.

(1) *Nota de la Redacción.*—Al marcharse Saura a París, nuestro director le hizo notar precisamente lo que ahora el pintor reconoce: la necesidad de una obra *española*, para España y desde España, como medio de conseguir que fuera transpirenaica, válida para todos y no «castiza». El arte castizo es «folklórico», en el mal sentido de la palabra.



GIACOMO DOVA.



LASZLO FUGEDY

WESSEL.—«Trabant».



BIENAL INTERNACIONAL DE GRABADO EN TOKIO

Durante el mes de julio se ha celebrado en Tokio, con gran éxito, la Exposición Bienal Internacional de Grabado, en la que España estuvo representada por los artistas Ricart, Ollé Pinell, Prieto Nespereira, Pla y Rogent. Formaba parte del Jurado, de cuatro miembros, el escultor barcelonés Eudaldo Serra. La tónica de la Exposición ha sido de un claro predominio del arte abstracto, y entre los expositores extranjeros concurrían artistas de fama mundial, como Giacometti, Marino Marini, Henry Moore, Henri-George Adam, Jacques Lipchitz, Antonio Clavé... El Gran Premio Internacional de Grabado, otorgado por el rotativo «Yomiuri Shimbu» y dotado con 300.000 yens, fué concedido al artista francés Henri-George Adam. Obtuvieron también importantes premios el yugoslavo Debenjak y el francés Johnny Friedlander, así como el pintor barcelonés Antonio Clavé, presentado esta vez por Francia.

IV BIENAL DE ARTE MODERNO DE SAO PAULO

España participará en la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (Brasil). Luis González Robles ha sido nombrado Comisario de la participación española en dicho Certamen. Dos secciones componen la parte de pintura: la constructiva, con Guinovart, Vento y Capuleto; y la abstracta, con Tapies, Feito, Rivera y Millares. Planes, como escultor figurativo, y Oteiza como escultor abstracto. Participará también España en el Certamen Internacional de Arquitectura de dicha Bienal; el Grupo «R», de Barcelona, envía una interesante aportación. Al mismo tiempo se celebra la I Bienal de Teatro, en la que España estará asimismo representada, con una «muestra» de bocetos, figurines y fotografías... de calidad notable.

EL 68 SALON DE LOS INDEPENDIENTES

En el Grand Palais de París se ha celebrado el 68 Salón de los Independientes. La Exposición, sin Jurados y sin recompensas, comprendió unas cuatro mil obras, entre las que se había reservado lugar importante a la escultura y a los tapices contemporáneos. En su conjunto, los Independientes revelan una clara orientación hacia la pintura figurativa, reservando sólo las salas de entrada para las composiciones abstractas.

DIMITRI PERDIKIDIS

Dimitri Perdikidis expuso en los salones de la Dirección General de Bellas Artes. Es griego de nacionalidad, y ha sentido, por muchas razones que no es del caso referir aquí por menudo, los horrores de la guerra mundial. La guerra dejó en él una profunda huella. Su pintura recoge en parte esa huella de la guerra.

Es una pintura de fondos sombríos, turbulenta y ardiente, hecha con una gran tensión y con una gran sinceridad. Podría encuadrarse, en la medida en que el arte individual es susceptible de ser encuadrado —lo que siempre resulta un riesgo de falseamiento—, en la corriente expresionista, en cuanto a cierta tendencia, admitida para el expresionismo, de dar predominio al sentido sobre la pura forma. Sin embargo, hay aquí construcción, composición y orden.



La coloración dominante en Perdikidis es azul. El azul se abalanza sobre el resto de la paleta y timbra todo el ambiente de un acorde a la vez tenso y frío, un frío donde naufraga la sensualidad, pero se agiganta el espíritu. El azul, como es bien sabido, se considera como un color frío, lo mismo que todas sus gamas, frente a las gamas de los amarillos y rojos, que se consideran calientes, en esa nomenclatura convencinal y unánimemente aceptada, que no carece por lo demás de significación. Y, en efecto, el azul parece producir una sensación fría, aparte de otros fenómenos ópticos y sensoriales concomitantes y coherentes con dicha sensación. Sin embargo, y esta es la característica original de Dimitri Perdikidis, el azul, en la integración general de la obra de este pintor, cobra una vibración y un fuego que no corresponden a los postulados normales prescritos para dicho color, multiplicando con su presencia, en lugar de disminuirlos, los efectos de exaltación y ardor.

Yo ignoro si este efecto, hasta cierto punto paradójico, se produce a causa de otros factores; por ejemplo, de la temática, dolorosa y trágica muchas veces; por ejemplo, del dibujo, aristado y seco; por ejemplo, de los gestos y actitudes, que son aquí vigorosamente acentuados y un tanto extremosos, parecidos a los que daría la propia tragedia griega clásica: la de un Sófocles o un Esquilo; o si, por el contrario, dicho efecto paradójico —provisionalmente paradójico, claro está, y en tanto no quede dilucidada su razón, que sin duda ha de existir, aunque yo no acierte a determinarla de momento— se debe a la presencia, al lado del azul, de ciertas gamas cálidas, como la siena tostada y el mismo bermellón, que asoma, a veces, entre la noche oscura del azul-negro, como una llamarada o grito desesperado.

Como quiera que sea, lo cierto es que Perdikidis alcanza una gran expresividad ardiente a través de esta coloración sorda y casi fantasmal.

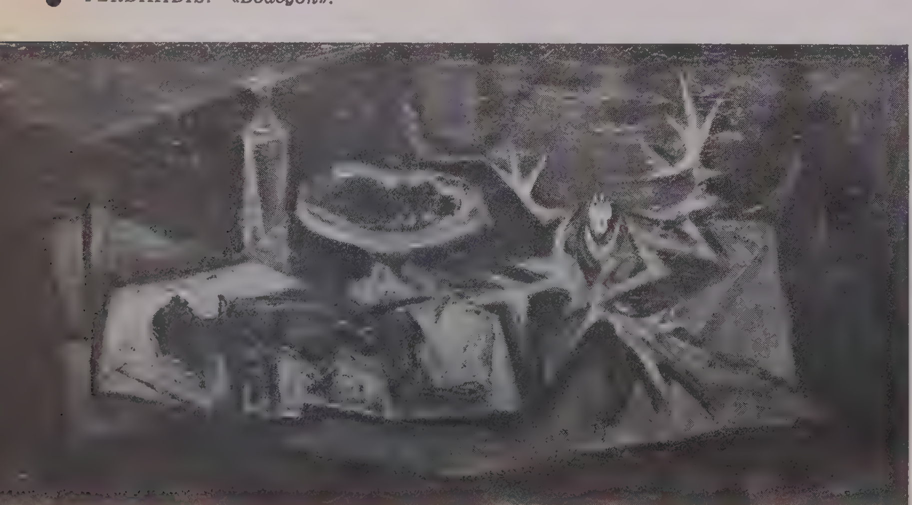
A mí me gustó mucho la pintura de Perdikidis. Me pareció una representación genuina de nuestro tiempo, en cuanto a esa sensación de angustia, que por más que digan no se puede negar a nuestro tiempo, y a lo que hay en esa pintura de grito de protesta y de grito de horror.

Ahora bien, ¿qué produce el horror? ¿La brutalidad de la guerra, su recuerdo, vivido de más joven por el artista? ¿La sensación, más bien, de sentirse el hombre, el hombre como tal hombre, como esencia y símbolo general del hombre de nuestro tiempo, en unión de sus semejantes, oprimido, triturado, pulverizado por esa enorme maquinaria de las máquinas y de la enorme inercia de las cosas incontroladas y enormes, contra la cual el hombre no resulta más que una paja, una pobre brizna de polvo llevada por el viento; contra la cual el hombre es un cero completamente inerme?

Sería difícil responder a estas preguntas con seguridad. A mí, la pintura de Perdikidis me ha parecido altamente significativa. No es él, por cierto, el único artista que grita, que se queja, que alza su muda protesta; la protesta de esos seres desvalidos que abren los brazos; de esas mujeres y niños, heridos como las bestias, hacia el cielo azul-negro de las oscuras sombras que hay en el fondo de sus cuadros. ¿Se oirá al fin este grito, o será, una vez más, un grito en el desierto? El arte llora y se queja. Esto es lo único que yo veo hoy.

L. T.

PERDIKIDIS.—«Bodegón».





PAREDES JARDIEL.—«Jugadores de ajedrez».

LA PINTURA
DE PAREDES JARDIEL

1. Paredes Jardiel apresa en sus cuadros la perennidad de las actitudes: esta es la clave de su pintura.

2. Pero estas actitudes que capta Paredes Jardiel no son actitudes físicas, sino funcionales.

He aquí que la «Castañera» está para siempre una con su función, eternamente castañera en su más exacta actitud. Y los «Chicos en la playa» juegan para siempre, brazos en alto, sobre un fondo de arenas, cielo y mar incorporados a su hacer.

En los «Músicos de Jazz» no ha puesto Paredes Jardiel el elemento exótico, pintoresco, sino el atractivo de las actitudes, casi sagradas, porque en ellas los músicos se están arriesgando a sí mismos.

En esta misma actitud existencial están los «Jugadores de ajedrez». Y el mirón también, transfigurado en una infinita y apacible expectación.

Incluso en los secos y terminantes títulos de estos cuadros ha insistido el pintor sobre el carácter de función de cada actitud.

3. Sus bodegones muestran un mundo de objetos también de algún modo perennes, mas la función —la existencia— ha sido reemplazada por un puro «estar» de seres en bruto.

4. Así, en «Pluma y tintero», ambos objetos jamás llegarán a escribir, porque han sido sorprendidos en su más hondo estacionamiento inerte. Ni la hoja del «Bodegón de la navaja» cortará nunca; ni las «Alcachofas» servirán de alimento.

5. En los seres humanos, Paredes Jardiel ha fijado su existencia funcional simbolizada en una actitud. En los objetos, su inercia y su inconsciente hacernos frente. En ambos casos no es de extrañar que, dentro de un mundo expresionista, surjan recuerdos cubistas: un cierto entrecruzamiento de líneas y volúmenes para los seres humanos, entrecruzamiento que expresa un margen de movimientos para cada actitud física; un cierto pulimento de límites volumétricos para los objetos, sin margen alguno para el movimiento.

6. Y como las formas, los colores se adecúan a estas concepciones: grises masivos en los bodegones, materia muerta; contorno multicolor —verde en «Jugadores de fútbol», azul y arena en «Chicos en la playa», interiores, luz, madera de mobiliario en «Jugadores de ajedrez»— en los seres humanos, que en sus actitudes eternizadas arrastran todo su conmundo espacial.

7. El mundo de estos cuadros de Paredes Jardiel es, pues, inmóvil, obsesionado por las funciones humanas, por la existencia en la que dejamos, en algún instante, nuestro gesto esencial.

R. BARCE

EL CUENTO ESPAÑOL DE HOY

ESTABA una noche en el Café Gijón, en compañía de Eusebio García-Luengo como tantas otras noches, cuando vi entrar a un hombre joven y pelirrojo, que me llamó la atención. De estatura corriente, harto desmedrado y pálido, nariz grande y grandes y despegadas orejas, su mirada y sus manos denunciaban una fuerte, definida personalidad.

Con la debida discreción, le estuve observando un buen rato. Bebía con facilidad copas de coñac, no hablaba mucho, sonreía con cansancio, melancólicamente. Todo en aquel hombre —supuse que habría cumplido los treinta años; después pude comprobar que no erré en el cálculo—, gestos, ademanes, movimientos, resultaba desmadejado, como si ya tan pronto aquel muchacho se sintiese hastiado de la propia vida o acabamiento, seguro por personal y dolorosa experiencia, también por presentimiento, cabalmente por lo tanto, del tremendo fracaso a que se reduce siempre toda existencia humana. Creo que fué Leibnitz quien dijo que cada hombre es un pequeño dios. ¡Dioses mortales! El fracaso, la muerte, es la esencia del ser humano. Aquel individuo pelirrojo y flaco, de nariz grande y grandes orejas, cuya cabeza, nada más verle, me hizo pensar en el célebre cuentista Andersen, porque algo se le parece —asociación de imágenes de la que luego, en su presencia, nunca he conseguido librarme—, gritaba en silencio, sin despegar los labios, valiéndose sólo del medio expresivo de su persona. «¡Qué trabajoso fracaso, vivir, morirse así, sin prisa, desesperadamente! ¡Y cómo me provocáis la risa, desgraciados y amigos, que otra cosa tan distinta esperáis o creéis de vosotros mismos!» Se sonreía sarcásticamente, desde la barra del bar, donde estaba apoyado, retorcido como un alambre su descarnado cuerpo —grande le venía el traje, tan holgado como el cuello de la camisa—, con una copa de coñac, a punto de verterse, en la fina, huesuda, exangüe mano; dedos, mano de muerto que aun vive, inolvidable visión que le debo desde aquella lejana noche.

Le volví a ver varias veces, antes de que fuésemos presentados; con cierta asiduidad, acudía al café, casi siempre acompañado por el mismo amigo, el joven poeta Angel González Muñiz; algunas noches iban con ellos dos hermosas muchachas. Siempre, aquel desconocido, al que encontraba parecido con Andersen, me llenaba de curiosidad. La personalidad física —esa nobleza del rostro, expresividad independiente de toda belleza y fealdad— es como la sombra del talento.

IGUAL QUE ESTUVE UN TIEMPO, HACE AÑOS, DESEANDO y esperando conocer a José Amillo, desde entonces hasta hace pocos días he estado deseando y esperando conocer algunos cuentos suyos, porque nunca ha publicado nada en periódicos y revistas (1), aunque las oportunidades no le hayan faltado. La posibilidad y la conveniencia raramente se presentan confundidas.

El conocimiento de José Amillo —muchas y largas conversaciones hemos tenido en estos años, ninguna reducida sólo a la literatura, porque nada de lo humano o divino queda fuera de ella— satisfizo la curiosidad que me había despertado. Sus cuentos me han satisfecho igualmente. Primero me dije: he aquí un hombre; después: he aquí un escritor. Entiendo que no podía suceder de otra forma; en la unidad que es el ser humano, en su última y verdadera realidad, se da este rigor lógico, negado por tantos cortos de vista.

JOSE AMILLO Y SU PRIMER LIBRO

Los diez cuentos que integran el libro de José Amillo, reunidos bajo el título general de «Historias de cada día», poseen una unidad estética normal y una sorprendente unidad moral. La preocupación fundamental del escritor se centra en la existencia, en la soledad y el silencio humanos, en la incomunicación del hombre, cerco que éste se empeña obstinadamente, desesperadamente, de por vida, en romper; empeño vano...

Como obedeciendo a una maldición, el hombre apetece lo absoluto en todo —¡tremenda, loca ansia de dominio!—, y lo único absoluto que encuentra en la existencia es el cercado del propio cuerpo, donde nace, vive y muere. Nada de cuanto le rodea en el mundo lo domina o posee plenamente —comunión que terminaría con su soledad—, porque entonces, de tal suerte, conseguiría huir de sí mismo a aquello otro, el objeto de sus amores o deseos, transmigraría su alma, y el hombre perdería así su condición humana para reducirse a simple fantasma, invención suya, donde sólo ha dejado un hálito de humanidad.

LOS DIEZ CUENTOS QUE JOSE AMILLO HA REUNIDO EN SU libro «Historias de cada día» rezuman ese cansancio del vivir, ese hastío del propio ser, ese trágico sentimiento del fracaso que es la existencia, e infunden en el lector la resignación —emoción temblorosa— que produce siempre toda doliente, humanísima literatura.

Con facilidad se descubre el noble linaje literario a que pertenecen: los cuentistas rusos —Gorki se nos antoja el más próximo—, Baroja, Sartre, Camus... Recordemos que los géneros apenas se distinguen formalmente; es la actitud del escritor ante el mundo y la Historia lo que define su literatura.

Con «Historias de cada día» se amplía y vigoriza el pobre panorama presente del cuento español, porque en nuestras letras de hoy (de ayer) son pocos los cuentistas que han revelado una personalidad: Ignacio Aldecoa escribe magistralmente un cuento literario —en la palabra, en el lenguaje estriba su valor máximo—, cuyo antecedente más inmediato lo hallamos en Tomás Borrás. Eusebio García-Luengo es, por excelencia, el artífice del cuento psicológico, y Francisco García Pavón, el del cuento anecdótico. Carlos Clarimón escribe un cuento poético, con un ritmo preciso y melódico en la prosa, que está en la línea de los mejores relatos de Samuel Ros.

A este brevísimo bosquejo, que podríamos llamar caracterización rápida del cuento español de la actualidad, falta añadir el nombre de José Amillo para que el cuadro quede completo en sus tendencias principales.

ALVARO VALSAIN

(1) *Nota de la Redacción.*—Nuestro colaborador sufre aquí un error. Precisamente en INDICE, José Amillo publicó uno de sus primeros cuentos, recogido en el libro que comenta A. Valsain.

...xactamente al revés

...egger, Bertrand Russell
... «física moderna»

...é María Castellet ha montado una teo... torno a la «objetividad», como carac...ca de la novela moderna. Encontra...l tema en dos textos recientes de Cas...: uno, el libro titulado *La hora del* ... (Seix Barral, Barcelona), y otro, un ... que, bajo la rúbrica *De la objeti...* *al objeto*, publica en «Papeles de ...rmadans» (junio de 1957).

...teoría es la misma. Los ejemplos no ...s mismos en *La hora del lector* y en ...les de Son Armadans»; quiere decir... tiene muy poco de común la nove... de Dashiell Hammett, por ejemplo, ... en *La hora*, y la de Robbe-Grillet, ...ustra el ensayo de «Papeles».

...gó veremos que la supuesta «objeti...» del primer ejemplo debiera llamar...npasibilidad», y la del segundo es un ...iento «existencial» de las cosas por ...elista, pues surge de la emoción que ...ce el encuentro con los objetos en la ... desnudez conceptual que les presta ...nósfera mágica.

... lo demás, a nuestro juicio, la novela ... es «objetiva». La novela nunca habla ... realidad —*per se* (suponiendo que ...perseidad» tenga sentido)—, sino del ...sta y de sus emociones. La novela no ...le la realidad interpretada válidamen...a todos. Por eso puede inventar o re...lo real. La novela es «arte», también ... sentido de «artificio». Trata de ex... emociones del sujeto, del novelista, ...ropone suscitar esas mismas emocio... el lector. Para lograr su propósito ...e de recursos artísticos, en fin, de ...etórica, sea de la índole que fuere. ...etórica es, justamente, la única reali...e la novela, la realidad necesaria. La ...ealidad —la de los objetos que están ... no sólo es prescindible, novelística... hablando, sino que no constituye el ... de la novela. La novela, justamente, ...ne nada que ver con la «realidad». ... realidad la que tiene algo que ver ... novela en cuanto le brinda un mate...aborable, una materia prima posible ...nsformar en novela, precisamente.

Ahora bien, el novelista puede usar de artificios muy variados: uno de sus artificios retóricos puede consistir en inventar el cuadro «objetivo» de su narración, situarla en mundos fantásticos, declaradamente fantásticos, con personajes de comportamiento también fantástico; o bien el artificio consistirá en «fingir» un cuadro que se parezca al que ofrece la realidad objetiva a la observación común. En el primer caso tenemos, por ejemplo, la novela de caballerías; en el segundo tenemos la novela realista. Pero ni una ni otra son objetivas. En ambas se trata de la subjetividad del novelista, que ha usado uno u otro de los posibles artificios. Ninguna novela capta los objetos reales: primero, porque esto es imposible (incluso para la ciencia), si entendemos por realidad lo que son efectivamente, *per se*, en su auténtica verdad, las cosas; segundo, porque el producto no sería novela, ni nada.

Castellet alude, en rigor, a otra cosa: a cierta actitud impasional —claro, fingidamente impasional— que se registra en cierta novela moderna, una actitud desprendida de la acción, que adopta el narrador. El narrador «finge» que es espectador de ciertos hechos —que pueden ser inventados— y no se entromete, aparentemente, en la acción. Pero es claro que tal actitud forma parte del «arte», del «artificio»; es un recurso artístico que no tiene nada que ver con los «objetos» ni con la «objetividad». Por el contrario, consiste en una posición subjetiva previa. Por otra parte, el efecto emocional que suscita esta actitud del narrador en quien lee, nace, precisamente, del contraste entre lo narrado —tal vez un episodio trágico o atroz— y la artificiosa impasionalidad del novelista. En fin, si se nos permite, diremos que es un «truco», perfectamente legítimo, pero tan «truco» como un efecto retórico de otra especie cualquiera.

Empero, esto no dice gran cosa contra la observación de Castellet en cuanto a la existencia de cierta modalidad novelística que él llama «objetiva». Se limita a poner de manifiesto la impropiedad de la palabra y a aclarar su sentido.

Donde Castellet incurre en graves errores es al intentar una corroboración de su teoría en la ciencia. Dice, por ejemplo: «La física moderna ha descubierto que el sentido de la vista nos proporciona un conocimiento más completo acerca del mundo físico que el que nos dan los otros sentidos.» Esto no ha podido decirlo la física moderna. Lo habrán dicho la psicología y la física antigua. La física moderna, justamente, no tiene nada que ver con la vista. Aquí no es la vista la que trabaja, sino el cerebro. La ciencia moderna, en general —y es su característica más desconcertante—, ha dejado de ser «sensorial». Para la física moderna no existen los objetos. Y si maneja imágenes visuales es sólo como valor entendido, sin tomarlas en serio, científicamente hablando. No hay para la física moderna «casas», ni «árboles», ni «hombres», ni «tierra», ni siquiera hay «materia» (salvo en cuanto valor entendido). El «objeto» de la física son relaciones, en último extremo formuladas en una expresión matemática. En fin: la física moderna no es «física», en el sentido antiguo de la palabra, ni tampoco en el sentido ingenuo. Cita Castellet a Bertrand Russell cuando este filósofo dice: «Debido principalmente a ideas derivadas del sentido de la vista, los físicos se han visto llevados a la moderna concepción del átomo como un centro del cual parten las radiaciones.» Y de esto concluye Castellet: «En consecuencia, no es de extrañar que un nuevo modo *objetivo* de ver las cosas se deduzca de la física...» La deducción sería incongruente, si no contradictoria. Al parecer, Castellet supone que Russell expresa algún método visual «objetivo» de la física moderna, y es al revés. Lo que hace es poner en guardia al lector —al parecer, infructuosamente— contra la imagen visual del átomo, que los físicos utilizan a modo de soporte sensible. Viene a decir: «¡Cuidado! Ese centro, esa bolita rodeada por otras bolitas más pequeñas, no tiene nada que ver con la verdad científica. Es sólo una idea "derivada del sentido de la vista", y, por tanto, no es una idea científica ni de "física moderna".» Por eso, el propio Bertrand Russell, en la misma cita que recoge Castellet —y es lo curioso del asunto—, advierte al lector: «Lo que sabemos acerca de los mismos (es decir, de los átomos) no es su carácter intrínseco, sino más bien su estructura y las leyes matemáticas que los rigen.» La física moderna no entra ni sale en el *modo de ver*, porque es ciega, y menos en el «modo de ver las cosas», porque para ella no existen cosas. Por tanto, la física moderna, si en algo ha influído en los novelistas, no puede ser en el sentido que supone Castellet: les induciría, más bien, a crear fantasías etéreas, sin objetos, sin «realismo», a disolver la realidad sensible. Es decir, a menos que los novelistas entendieran del revés la física moderna.

En el comentado artículo de «Papeles», Castellet utiliza, igualmente, citas filosóficas con idéntica mala fortuna. Es lo que sucede con referencia a Heiddegger, que tampoco pudo haber influído en la supuesta «objetividad» novelística con su idea sobre los objetos-herramientas. Precisamente Heiddegger podría haber inspirado una reacción inversa a la que supone la teoría de Castellet. (Véanse los «aforismos» publicados en el número anterior de INDICE.)

José María Castellet es nuestro colaborador y amigo. Es, además, un joven crítico afanoso de que nuestra novelística se exprese con autenticidad. Por eso le llamamos la atención. No a causa de su «teoría», tan legítima como otra cualquiera, sino a la vista del modo de desarrollarla. Nos apena y nos inquieta que un joven opere en esta forma. Si los jóvenes trabajan así, es cosa de temer por el porvenir...

LA "OBJETIVIDAD" EN LA NOVELA MODERNA

NOVELISTA NIÑA Y MONTARAZ

Nos enteramos por un reportaje en «Semana», de García de Fernando, de que en Francia ha aparecido otra novelista jovencísima, cuya obra, titulada «Beau Clown», ha causado sensación en el mundo literario francés. Datos: muchacha inculta, tosca y montaraz, que vive en una granja, cuyo padre tuvo que ser internado en un manicomio, y con lo que éste le cuenta, empieza a formarse alguna idea, que comunica a un cartero jubilado, vecino, quien la anima a emprender la tarea novelesca. «Pero Berta Grimaud apenas sabe escribir. Ella dicta su relato y Mr. Fournier escribe a máquina allí mismo, en el patio de la granja, junto a las vacas, cabras y gallinas... El viejo cartero da forma literaria a las palabras y las ideas de Berta Grimaud, pule su estilo y redacta con ortografía». Los otros datos añaden poco, salvo que resulta, claro está, una novela autobiográfica, lo que nos parece muy bien, pues, en contra de lo que creen muchos, la autobiografía es lo único interesante. Pero esta es otra cuestión.

● La noticia halaga primeramente la creencia de que **idea** y **forma** literaria son dos cosas distintas. Probablemente, en este caso, el cartero es el verdadero escritor, y si sabe dar forma literaria a lo que le dice la muchacha, lo mismo la puede dar a lo que ve y oye en el resto de los seres y del mundo. El escritor no suele hacer otra cosa. Puede darse también otro fenómeno: que la muchacha tenga de verdad cosas que contar, y entonces para nada necesita del cartero. En todas las colaboraciones suele sobrar uno de los dos. La colaboración es un convenio más o menos industrial, pero nunca una necesidad literaria. ¿Podemos imaginar a Cervantes con la idea del Quijote, pero precisando de otro que se lo escriba? Idea y forma literaria es lo mismo, y todo eso de la corrección de estilo, a que también alude la noticia, suele tener un mero sentido escolar y se refiere a cosas minúsculas que nunca alteran el texto.

El «quién supiera escribir», de Campoamor, no pasa de pintoresco disparate. Aquella moza que decía: «Escribidme una carta, señor cura», sabía muy bien sus ideas y sabía expresarlas, como se ve a continuación. El signo ortográfico se da por añadidura. Otra vez estamos ante el talento silvestre, que existe sin duda; lo que ocurre es que, o resulta menos talento o menos silvestre. Ocurre también que en Francia, país muy literaturizado, puede apreciarse algo que tenga frescura y cierta verdad original. A fuerza de formas literarias refinadas y complejas, descubren la belleza del balbuceo, con tal de que posea la crudeza conveniente. Se obtiene una combinación sabrosa, pues estas muchachitas, en apariencia ignorantes, suelen poseer, para escoger sus temas, la malicia de los veteranos. Pero esto también se ve entre nosotros: jóvenes que poseen todas las *mañas* del teatro o de la novela, menos quizá un poco de personalidad y de visión propia de las cosas.

La novela de esta chica francesa resultará probablemente una novela rosa al revés, o sea, una acumulación de episodios más o menos abultados y de realidad muy dudosa. Pues la verdad no está ahí. Es preciso irla descubriendo dentro de nosotros mismos.

E. G.-L.





DIOS, ¿OBJETO DE CONOCIMIENTO?

Dios, ¿ha de estudiarse en la Metafísica? Generalmente es admitido así por la filosofía tomista; Suárez afirma este estudio categóricamente: Dios es naturalmente cognoscible, dice; por lo cual ha de ser estudiado por alguna ciencia natural, y esa ciencia no es otra que la Metafísica.

Este es uno de los temas principales del trabajo de Félix Fernández de Viana, O. P., titulado «Problemas actuales en el umbral de la Metafísica», y que viene publicando la revista «Estudios filosóficos», cuyo número 11 (enero-abril 1957) comentamos.

Otros trabajos que aparecen en el mismo número, son: «Las pruebas de la existencia de Dios en el tomismo», por José María Sánchez Ruiz, S. D. B.; «Valoración del entendimiento agente en la Gnoseología de Santo Tomás», por Manuel Ramírez, C. M. F., y «Sociología y Psicoanálisis», por Teófilo Urdanoz, Orden de Predicadores; a más de algunas notas menores y crítica bibliográfica.

B.

ECOS DE ARGELIA ENTRE LOS ESCRITORES MEJICANOS

En el número 29, correspondiente a enero, 1957, de «La Gaceta» que edita el Fondo de Cultura Económica, de Méjico, aparece publicada una nota de protesta, firmada por Jean Sirol, consejero cultural de la embajada francesa en aquel país. La nota en cuestión se refiere al problema de Argelia y al eco antifrancés que ha suscitado en Méjico, y concretamente en las páginas de «La Gaceta», donde se publicó un reportaje en el que se presentaba la situación del escritor argelino ante el problema de su cultura nacional.

Jean Sirol adora el método comparativo, pues con éste puede llegar a espléndidas justificaciones colonialistas. Dice, por ejemplo, que si Francia hubiera hecho con los árabes lo que los portugueses, españoles e ingleses con los indios americanos, el problema del Africa norteña no se habría planteado, ya que, según él, nadie habría podido hacerlo. En cambio, debido a que Francia ha respetado la libertad y las tradiciones de los argelinos, renunciando a imponerles la civilización francesa, es por lo que hoy Argelia puede reivindicar su independencia.

Sirol les dice a los mejicanos que, en lugar de fijarse en los analfabetos argelinos, que, según sus palabras, lo son por propia voluntad, puesto que el Gobierno de Francia les proporciona la oportunidad de ser alfabetos en francés, bien valiera que se fijaran en la gran cantidad de indígenas analfabetos que tienen los mejicanos en su propio país. El señor Sirol despacha muy bien sus argumentos colonialistas, pues para ello nada mejor que acudir al expediente de llamar comunistas a quienes simple y llanamente no son colonialistas o, por lo menos, no justifican la llamada presencia francesa en Argelia.

Sirol quiere y no quiere. Quiere que los argelinos aprendan a ser buenos franceses y que dejen de ser árabes con todas sus consecuencias políticas y culturales, pero no quiere que amen la libertad de su propio país, algo que los franceses sí tienen por legítimo en Francia. He ahí, de otra parte, la queja del señor Sirol a «La Gaceta»: ¿Qué razón había para que una revista como «La Gaceta» tomase partido en una cuestión política? A lo que el señor Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica y responsable de «La Gaceta», contesta: «No es explicable la extrañeza del señor Consejero por el hecho de que una publicación cultural haya expresado, tan al pasar, una opinión que atañe a la política internacional europea. Creíamos que ya estaba aceptado que la neutralidad de los que laboran en menesteres de la cultura y su indiferencia por la vida política debía considerarse casi un delito. Esta modesta hoja, destinada a difundir una obra cultural cumplida con mucho sentido humano, no puede carecer de opinión frente a los hechos más dramáticos que está viviendo el mundo.

»La circunstancia de que seamos amigos de un país no implica la obligación de solidarizarnos con sus Gobiernos y con todo lo que ellos hacen. Seguramente muchos millones de franceses, muy respetables, disienten de las opiniones del señor Sirol y con la política del Gobierno que representa. ¿No pueden disentir también algunos no franceses, sin incurrir en pecado de inamistad? En este caso hemos coincidido, en cambio, con la opinión oficial de Méjico en lo que respecta al problema del colonialismo.»



MENENDEZ Y PELAYO Y LA CRITICA AMERICANA

La revista «Américas», publicación de la Unión Panamericana, número de junio de 1957, incluye un trabajo del escritor y crítico chileno Fernando Alegría, sobre «Menéndez y Pelayo, crítico de críticos». Estudia el autor la figura de don Marcelino en su influencia intelectual por todo el ámbito hispánico, deteniéndose particularmente en lo que respecta a la crítica estética y literaria... A pesar del modernismo y el acercamiento a lo francés que vino con el siglo XX, «la corriente estética de Menéndez y Pelayo continuó extendiendo su cauce y calando en el pensamiento hispanoamericano para destellar en la obra de los más firmes valores de la crítica contemporánea, como Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña y sus discípulos de la presente generación». Recuerda también Fernando Alegría el proyecto de una historia general de la literatura americana, proyecto que nació de la relación epistolar entre el gran crítico español y el escritor colombiano Miguel Antonio Caro, pero que no llegó a cuajar sino parcialmente en la «Antología de poetas hispanoamericanos».

ANTOLOGIA DE POETAS NORTEAMERICANOS

En la «Revista Interamericana de Bibliografía», número de enero-marzo 1957, un breve artículo firmado por M. E. Zelaya de Cohen, reseñando el libro «Antología de la Poesía nortea[...] ricana contemporánea»: selección, t[...] ducción y prólogo del poeta cubano [...] genio Florit. Dice Zelaya: «En su ga[...] ría de treinta y ocho poetas nortea[...] ricanos contemporáneos, Eugenio Flo[...] sale singularmente airoso de su ar[...] tarea, logrando siempre traduccio[...] dignas, de esmerada fidelidad y, a [...] ces, de gran belleza. Entre estas ú[...] mas destacan, a mi ver, las de los p[...] mas de Edgar Lee Masters y la de la [...] tupenda "Canción de amor de J. Alf[...] Prufrock», de T. S. Eliot, que en n[...] desmerecen de sus originales.» Entre [...] poetas seleccionados están los gran[...] —Frost, Sandburg, Pound, Eliot, M[...] Leish, Auden— y muchos de los jó[...] nes que se han iniciado en la posgue[...] Zelaya echa, sin embargo, de me[...] poemas como el «Conquistador», de [...] Leish, y nombres tan prominentes co[...] los de Gertrude Stein, Conrad Aike[...] Allen Tate.

En la misma revista se incluye un [...] go estudio bibliográfico sobre el «D[...] tor Francisco Hernández, humanista [...] siglo XVI», original de Germán So[...] linos.

UNA GRANJ[...] TALLE[...] DE ESCRITORE[...]

Así llama la noticia del periód[...] a lo que existe, dirigido por la se[...] ra Handy, en una granja de Illin[...] Unos aprendices de escritor, ba[...] una disciplina semejante a la de [...] colegio de primera enseñanza; se [...] vantan a las seis de la mañana [...] después de un ligero desayuno, [...] dedican a los trabajos literarios h[...] ta el mediodía. En seguida se [...] ocurre pensar: ¿qué trabajos lite[...] rios son esos? ¿Y si no se les o[...] rre nada a esa hora? Entre las n[...] mas está también la supresión ab[...] luta de alcohol, prohibición de [...] visitas femeninas y de toda literat[...] ra que no figure en el plan de t[...] bajo; durante la comida está pro[...] bido hablar de asuntos literarios, [...] la tarde la dedican a ejercicios gi[...] násticos y a trabajar en el campo[...]

*¡Ah, pero hay asuntos literario[...] ¿Y cuáles son los asuntos literar[...] para un escritor y cuáles no lo so[...] Nos gustaría que la señora Handy [...] explicase. Esta señora fija la lite[...] tura de todos sus discípulos. El [...] sultado sólo debe interesarle a él[...] **Y por eso lo mejor sería que s[...]** ella la escribiese. Claro que p[...] quien sea escritor, lo mismo da un[...] normas que otras, porque aquel[...] que valen son las que él se dé a [...] mismo, con arreglo a su profun[...] carácter y al destino de su obra. [...] niendo talento se puede resistir cu[...] quier régimen, e incluso inspira[...] en él para una buena sátira. Si [...] Dostoiewsky, en vez de mandarle [...] Siberia, a trabajos forzados, se le h[...] biese sometido a este plan tan [...] giénico y bajo este régimen de tal[...] literario, que sólo a la mecanizaci[...] estupidizadora se le puede ocurr[...] tendríamos un resultado curioso [...] fondo psicológico e incluso metafí[...] co: que Dostoiewsky seguiría sie[...] dolo sin serlo, pues la historia y [...] experiencias de cada uno forman p[...] te también de su persona y de [...] alma, o sea, de su obra literaria, [...] se trata de un escritor.*

Se habla también en la noticia [...] aprendices de novelistas que re[...] ben lecciones de los maestros del [...] nero. La pedantería e ingenuidad [...] dagógicas han llegado a sus ext[...] mos más ridículos y contradictori[...] La cultura se destruye a sí misma [...] esteriliza sus propias conquistas. N[...] turalmente, que se puede aprend[...] a escribir novelas, pero no se sa[...] cómo. Se puede, incluso, enseñ[...] aunque esto sea más difícil, pe[...] tampoco se sabe cómo. Se aprende [...] escribir novela en todo, en las oc[...] siones más insospechadas y con to[...] clase de experiencias y de enseña[...] zas. Imaginamos la primera lecci[...] de un buen maestro, al modo [...] Juan de Mairena: «La primera [...] principal regla para escribir novel[...] es que no hay reglas.»

G.-L.

Librería índice por correspondencia

USTED PUEDE COMPRAR LOS LIBROS QUE APETEZCA DESDE SU CIUDAD, DESDE SU CASA.

Ofrecemos al público:

- Las últimas novedades
- novelas
- libros de técnica industrial
- y de oficios
- científicos
- de arte
- para regalos
- de viaje
- infantiles
- libros de texto para estudiantes
- lotes formados por nosotros, de ediciones diversas, a precios ventajosos.

Le ayudaremos a formar su biblioteca con ofertas especiales

CONSULTE Y HAGA SUS PEDIDOS A LA LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA

índice

Francisco Silvela, 55. - Apartado 6076
MADRID

1.699.—ERASMO. Obras escogidas. 300 ptas.

1.700.—EL COLOSO DE MARUSI, de Henry Miller.
(Viaje del autor a Grecia en los primeros meses de la guerra mundial, inmediatamente antes de retirarse a su salvaje paraíso de Big Sur.) 50 ptas.

1.701.—FISONOMIA DEL IDIOMA ESPAÑOL, de Manuel Criado de Val.
(2.ª edición.) 130 ptas.

1.702.—MADRID, de Benito Pérez Galdós. 60 ptas.

1.703.—JESUCRISTO, de Karl Adam. 125 ptas.

1.704.—HISTORIA DE LA CHINA COMUNISTA, por C. Brandt, J. Fairbank y B. Schwart. 150 ptas.

1.705.—LA EMPERATRIZ JOSEFINA Y MADAME RECAMIER, de Juan Cabal. 20 ptas.

1.706.—GENIO Y FIGURA DE VICENTE BLASCO IBAÑEZ, de Emilio Gascó Contel.
(Agitador, aventurero, novelista.) 130 ptas.

1.707.—INFLACION, de Richard Gattens. 150 ptas.

1.708.—GIBRALTAR. LA ROCA DE CALPE, de Ramón Ledesma Miranda. 125 ptas.

1.709.—LA SANGRE DE LOS REYES, de Jurgen Thorwald. 95 ptas.

1.710.—IVAN BUNIN. Obras escogidas.
(Una aldea, El amor de Mitia, La redención de Tolstoy, Cuando la vida empieza.) 225 ptas.

1.711.—HENRY SIENKIEWICZ. Obras escogidas.
(A sangre y fuego, El diluvio, Un héroe polaco.) 225 ptas.

1.712.—FRANCOIS MAURIAC. Obras escogidas.
(El beso del leproso, La Farisea y varias otras novelas intermedias.) 225 ptas.

1.713.—W. M. THACKERAY. La Feria de las Vanidades. 150 ptas.

1.714.—MIS MEJORES PAGINAS LITERARIAS, de Ramón Gómez de la Serna. 60 ptas.

1.715.—PAREMIOLOGIA FLAMENCA, de José María Gutiérrez Ballesteros.
Con una extensa introducción histórico-bibliográfica sobre refranes usados en España (s. XV-XX). 75 ptas.

1.716.—EL SISTEMA POLITICO NORTEAMERICANO, por David Cushman Coyle. 42 ptas.

1.717.—LA UNIDAD 1942-44, de Charles de Gaulle. 160 ptas.

1.718.—PUEBLOS HAMBRIENTOS Y TIERRAS DESPOBLADAS, de Chandrasekhar. 125 ptas.

NOVEDADES

1.719.—HISTORIA DE LAS RELACIONES ENTRE CHINA Y RUSIA SOVIETICA, de Yu Tang Son.
(Especialista, el autor, en asuntos diplomáticos chinos, esclarece un punto importantísimo de la tensión internacional que agita al mundo.) 80 ptas.

1.720.—BIOGRAFIA DE SANCHO PANZA, de R. Romero Flores. 80 ptas.

1.721.—DIARIO DE POETA Y MAR, de Juan Ramón Jiménez. 50 ptas.

1.722.—ANTOLOGIA DE LA SILLA ESPAÑOLA, de Luis M. Feduchi. 325 ptas.

1.723.—ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, de Gaya Nuño. 125 ptas.

1.724.—EL FUERO CIVIL Y CRIMINAL DE LOS CLERIGOS EN EL DERECHO CANONICO, de Rodríguez Arango. 75 ptas.

1.725.—LA EDUCACION ACTIVA, de J. Mallart Cutó. 30 ptas.

1.726.—LA EXPEDICION DE LA "KON-TIKI", de Thor Heyerdahl. 30 ptas.

1.727.—CISNEROS, de Antonio Igual Ubeda. 30 ptas.

1.728.—VIDA Y OBRA DE JUAN RAMON JIMENEZ, de Graciela Palau. 100 ptas.

1.729.—COMENZO EN EL VISTULA, de Jurgen Thorwald. 100 ptas.

1.730.—ANDANZAS POR NORTEAMERICA, de Mario Soldati.
"Resentimiento": contra el cine, no contra Hollywood; resentimiento contra los profesores americanos porque no me admitieron en su seno; resentimiento contra los católicos, porque quisieron absorberme con exceso." 100 ptas.

1.731.—ASTURIAS, de Angeles Villarta.
Una visión de Asturias que está escrita para embrujar al que la lea. 60 ptas.

1.732.—CON LA LENGUA FUERA, de Castillo Navarro. 60 ptas.

1.733.—CUENTOS VIEJOS DE LA VIEJA ESPAÑA, de Federico C. Sáinz de Robles. 115 ptas.

1.734.—HOSPITAL DE SANGRE, de Franz Slaugter. 70 ptas.

1.735.—¡VAYA PLANETA!, de Pierre Versins. 30 ptas.

1.736.—PANORAMA DE LA LITERATURA FRANCESA ACTUAL, de Gaetano Picón. 250 ptas.

1.737.—LA ALEGRIA, de Georges Bernanos. 65 ptas.

1.738.—EL SIGLO XVII (La Historia de España en sus documentos), de Fernando Díaz-Plaja. 175 ptas.

FE DE ERRATAS

En nuestro número del mes de junio, página 20, apareció sin firma el trabajo titulado «Literatura holandesa de hoy». Corregimos la involuntaria omisión: el autor de dicho trabajo es el escritor holandés Johan van Os.

LIBROS PARA REGALO

1.739.—OBRAS COMPLETAS. T. V. BIOGRAFIAS, de Emil Ludwig. 250 ptas.

1.740.—HISTORIA DEL TRAJE EN IMAGENES, de Bruhny Tilke.
(200 láminas y 2.670 grabados.) 850 ptas.

1.741.—OBRAS DE GIOVANNI PAPINI.
Tomo III. 275 ptas.

1.742.—OBRAS COMPLETAS, de Molière. 200 ptas.

1.743.—NARRACIONES COMPLETAS, de E. Allan Poe. 100 ptas.

1.744.—NO QUIERO OLVIDARLA NUNCA, de Michel Deon. 60 ptas.

1.745.—IMAGENES DE ESPAÑA.
(Tomo I: Tipos y Trajes. Tomo II: Pueblos y Paisajes. Tomo III: España Mística. Tomo IV: Castillos y Alcázares.) Con láminas en color cada tomo. 350 ptas.

1.746.—RUBEN DARIO.
(Obras completas.) 200 ptas.

1.747.—GUSTAVO ADOLFO BECQUER.
(Obras completas.) 225 ptas.

1.748.—GUY DE MONPASSANT.
(Obras completas.) 2 volúmenes. 500 ptas.

1.749.—TRES MIL AÑOS DE AMOR. 400 ptas.

1.750.—LAS CINCO MEJORES OBRAS, de M. Twain. 200 ptas.

1.751.—LOS HERMANOS KARAMASOVI, por Fiodor M. Dostoyewski. 115 ptas.

CUENTOS INFANTILES

1.752.—CARLOMAGNO, de Antonio Espina. 125 ptas.

1.753.—EL CAMPO (destinado a explicar a los niños la vida en el campo), de Antonio Jiménez Landi. 80 ptas.

1.754.—DE TRAVIESO A SABIO (Santiago Ramón y Cajal), de María Dolores de Igartúa. 20 ptas.

1.755.—HEIDI, de Juana Spyri. 30 ptas.

1.756.—EL PRINCIPE QUE TODO LO APRENDIO EN LOS LIBROS, de Jacinto Benavente. 20 ptas.

1.757.—LUZ DEL MUNDO (Vida de Cristo para niños). Libro de lectura. 30 ptas.

1.758.—CUATRO HERMANAS, de Jaime Mallas. 50 ptas.

1.759.—LOTERIA DE LOS OFICIOS, DE LOS ANIMALES, DE LOS PAJAROS, DE LAS PLANTAS. (Carpetas con cartones de colores que representan los temas en cuestión.) Precio de cada lotería, 32 ptas.

1.760.—CURRO, PILI Y BABALU (Cuentos ilustrados en color). 12 ptas.

1.761.—EL LIBRO DEL IDIOMA, de L. Luzuriaga. 22 ptas.

1.762.—EL CIRCO. 80 ptas.

LIBROS ANTIGUOS

1.899.—DER AKT IM MODERNEN EXLIBRIS, por Richard Braungart München, 1922.
En 4.° mayor, holandesa, puntas. Grabados de Exlibris. 500 ptas.

1.900.—CERVANTES VINDICADO, EN CIENTO QUINCE PASAJES DEL TEXTO DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, por Juan Calderón.
Madrid, 1854. En 8.°, valenciana. 100 ptas.

1.901.—LETTRES DE MADAME DE SEVIGNE A SA FILLE ET A SES AMIS.
Nouvelle èdition par Ph. A. Grouvelle, ancien ministre plénipotentiaire, ex-Législateur et Correspondant de l'Institut-National.
A Paris, chez Bossange, Masson et Besson. 1806, 12 tomos. 2.500 ptas.

1.902.—CATALOGO REAL GENEALOGICO DE ESPAÑA.
Ascendencias y descendencias de nuestros Católicos Príncipes y Monarcas Supremos.
Reformado y añadido en esta última impresión por el mismo autor, Rodrigo Méndez de Silva, Cronista General de España y Ministro del Real Consejo de Castilla. Con Privilegio. En Madrid, en la Imprenta de Doña Mariana del Valle. Año de MDCLVI. A costa de Antonio del Ribero Rodríguez, Mercader de Libros. Véndese en la calle de Toledo y en Palacio. 3.000 ptas.

CURIOSIDADES

1.889.—CANALEJAS, de Diego Sevilla Andrés. 175 ptas.

1.890.—RECUERDOS DE MEDIO SIGLO, de Joaquín M. de Nadal.
(Siluetas y perfiles barceloneses.) 45 ptas.

1.891.—PILOTO DE LOS GLACIARES, de H. Geiger.

1.892.—NEGOCIOS SUCIOS: GRANDES FORTUNAS, de Jorge Gubern. 300 ptas.

1.893.—DICCIONARIO GEOGRAFICO DE ESPAÑA.
Tomos II y III (Aldea Real a Arcos de la Sierra y Arcos de Salinas a Barceló, respectivamente). Cada tomo 400 ptas.

1.894.—TSE-HSI, EMPERATRIZ REGENTE, de J. O. Bland-E. Backhouse. 100 ptas.

1.895.—LA CONTINENCIA PERIODICA EN EL MATRIMONIO, de A. Krempel.
(Con una exposición del Método Ogino-Kuans.) 36 ptas.

1.896.—LA MARAVILLOSA VIDA DE LAS PLANTAS, de Francé. 75 ptas.

1.897.—DIALOGO CON LA TIERRA, de Cloos. 150 ptas.

1.898.—LAS RIQUEZAS DE LA TIERRA, de Semionov. 150 ptas.



NOVELAS Y CUENTOS

1.770.—EL PUENTE, de José Antonio Jiménez Arnáu. 75 ptas.
1.771.—FUEGO OCULTO, de F. Mauriac. 35 ptas.
1.772.—ALEGRE FINAL Y OTRAS COSAS, de Pío Baroja. 150 ptas.
1.773.—LOS CONTRABANDISTAS, de Vicky Baum. 60 ptas.
1.774.—LA SEÑORITA DE LA FERTE, de Pierre Benoit. 50 ptas.
1.775.—LO JUSTO Y LO INJUSTO, de J. Gould Cozzens. 80 ptas.
1.776.—OBRAS ESCOGIDAS. Tomo I, de Agatha Christie. 200 ptas.
1.777.—ENTERRAR A LOS MUERTOS, de Juan Guerrero Zamora. 75 ptas.
1.778.—ESCUELA PARA NUEVOS RICOS, de Luisa María Linares. 40 ptas.
1.779.—LOS QUE MIRAN ATRAS, de D. Manfredi. 75 ptas.
1.780.—NOVELAS ESCOGIDAS, de François Mauriac. 225 ptas.
1.781.—PEÑAS ARRIBA, de José María de Pereda. 110 ptas.
1.782.—UNA MUJER LLEGA AL PUEBLO, de Mercedes Salisachs. 150 ptas.
1.783.—VIDA DEL LAZARILLO DE TORMES. (Contiene también la famosa segunda parte del Lazarillo, publicada en París, en 1620, por H. de Luna.) 50 ptas.
1.784.—JUEGO DE MANOS, de Juan Goytisolo. 55 ptas.
1.785.—AMOR, de Henry Green. (Un novelista inglés por primera vez traducido al español.) 50 ptas.
1.786.—LA CONCIENCIA DE ZENO, de Italo Svevo. 65 ptas.
1.787.—EL CARRO DE LOS CABALLOS BLANCOS, de Jorge Ferrer Vidal. 60 ptas.
1.788.—EN LAS GARRAS DEL SIN NOMBRE, de Herbert Kranz.
1.789.—NOCTURNO DE ALARMAS, de Sebastián Juan Arbó. 70 ptas.
1.790.—EL OTRO DINERO, de José Cruset. 50 ptas.
1.791.—LOS CAMPESINOS, de Antón P. Chejov. 13 ptas.
1.792.—HUELLAS DE VIDA, de Antonio Martínez Romero. Es valiente socialmente, moral, política y religiosamente. Novela de alto interés. 50 ptas.
1.793.—LA PARROQUIA DE LOS INFIELES, de Yves-Marie Rudel. 60 ptas.
1.794.—BAJO EL SOL DE SATAN, de Georges Bernanos. 60 ptas.
1.795.—SE ABRE UNA PUERTA, de Alvaro Fernández Suárez. (Es el tratamiento novelesco de una preocupación y de un tema: lo sobrenatural.) 25 ptas.
1.796.—PENSION COMPLETA, de Joan Butler. 40 ptas.
1.797.—EL MIRON, de Alain Robbe-Grillet. 50 ptas.
1.798.—LOS HEROES, de Antonio Villar. (Novela sobre la Barcelona actual: libro fuerte, irónico y desenfadado.) 50 ptas.
1.799.—MI PORTERA, PARIS Y EL ARTE, de J. Gallego. 35 ptas.
1.800.—EL SQUARE, de Margarite Duras. 50 ptas.
1.801.—LAS PIEDRAS HAMBRIENTAS, de Rabindranath Tagore. 50 ptas.
1.802.—CUENTOS, de Azorín (Prólogo del autor sobre: La estética del cuento.) 50 ptas.
1.803.—VIDAS SOMBRIAS, de Pío Baroja. (Prólogo inédito del autor y una "impresión de lectura", de Unamuno.) 50 ptas.
1.804.—GOG, de Giovanni Papini. 100 ptas.
1.805.—GRAN HOTEL, de Vicky Baum. 60 ptas.
1.806.—LOS HIJOS DEL ASFALTO, de Louis Bromfield. 50 ptas.
1.807.—ESPIA DEL MUNDO, por Giovanni Papini. 70 ptas.
1.808.—EL GERARDO, de Enrique Larreta. 13 ptas.
1.809.—LA HORA DEL LECTOR, de José María Castellet. 35 ptas.
1.810.—ADOLESCENTE, de Carmen Barberá. 65 ptas.
1.811.—HAY UNA JUVENTUD QUE AGUARDA, por Caudel. 40 ptas.
1.812.—AUN ES DE DIA, de M. Delibes. 55 ptas.
1.813.—EL JARAMA, de R. S. Ferlosio. 60 ptas.
1.814.—LA FRONTERA DE DIOS, de J. L. Martín Descalzo. 65 ptas.
1.815.—LA PEQUEÑA ARCA, de Jan de Hartog. 55 ptas.

TEATRO Y POESIA

1.816.—TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO, de Gonzalo Torrente Ballester. 125 ptas.
1.817.—HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA (5.ª edición), de Angel Valbuena Prat. 476 ptas.
1.818.—POESIA JUGLARESCA Y ORIGENES DE LAS LITERATURAS ROMANICAS. Problemas de historia literaria y cultural, de R. Menéndez Pidal. 225 ptas.
1.819.—TEATRO ESCOGIDO (José Echegaray Eizaguirre). 225 ptas.
1.820.—TEATRO COMPLETO, de Pedro Salinas. 120 ptas.
1.821.—ESTUDIOS Y ENSAYOS GONGORINOS, por Dámaso Alonso. 100 ptas.
1.822.—HISTORIA DE UNA ESCALERA Y PALABRAS EN LA ARENA, de B. Vallejo. 10 ptas.
1.823.—EL BAILE, de Edgar Neville. 10 ptas.
1.824.—FIESTAS GALANTES, ROMANZAS SIN PALABRAS, SENSATEZ, de Paul Verlaine. 13 ptas.
1.825.—MAGIA Y MILAGRO DE LA POESIA POPULAR, de Enrique Llovet. (Antología de poesías y canciones populares españolas.) 75 ptas.
1.826.—INICIA RUEDA, de Fernando Pérez Guerra. "Monólogo hacia adentro, como una espiral que se enrosca hacia lo recóndito." 30 ptas.
1.827.—LAS SUPERVIVIENTES, de Eusebio García-Luengo. (Colección "Calderón de la Barca", de Ediciones INDICE.) 30 ptas.
1.828.—EL COSTADO DE FUEGO, de Ricardo Paseyro. (Colección "Antonio Machado", de Ediciones INDICE.) 35 ptas.
1.829.—PLEGARIA POR LAS COSAS, de Ricardo Paseyro. (Colección "Antonio Machado", de Ediciones INDICE.) 30 ptas.
1.830.—FUNCION DE LA POESIA Y FUNCION DE LA CRITICA, de T. S. Eliot. 30 ptas.
1.831.—LAS CIEN MEJORES POESIAS DEL SIGLO XIX, de Narciso Alonso Cortés. 50 ptas.

Filosofía

1.832.—PORIDAT DE LAS PORIDADES. Esta obra, conocida en el siglo XIII por "Secretum Secretorum", y falsamente atribuída a Aristóteles, pretende contener las ideas sobre el arte de gobernar que el filósofo redactó para Alejandro el Grande. Es una obra puramente didáctica, de las mejor organizadas de la literatura hispano-árabe. 60 ptas.
1.833.—LOS MORISCOS DEL REINO DE GRANADA, de Julio Caro Baroja. (Ensayo de Historia Social.) 150 ptas.
1.834.—EL CRITERIO DE BALMES (5.ª edición). 35 ptas.
1.835.—POR UN NUEVO HUMANISMO, de Karl Jaspers y Barth-Haldane. 100 ptas.
1.836.—EL CONOCIMIENTO DEL HOMBRE EN EL SIGLO XX, Baruk Danielou, Ortega y Gasset, etc. (Presentación de P. Laín Entralgo.) 100 ptas.
1.837.—ESTUDIOS DE HISTORIA SOCIAL DE ESPAÑA. Tomo III. 160 ptas.
1.838.—CARACTERES Y CIRCUNSTANCIAS, de José Ortega y Gasset. 185 ptas.
1.839.—VIDAS PARALELAS, de Plutarco (12 tomos, cada uno). 13 ptas.
1.840.—CATEQUETICA, de J. A. Jungman, S. I. (Obra imprescindible para la enseñanza, hoy, del eterno mensaje de Cristo.) 100 ptas.
1.841.—NATURALEZA, HISTORIA Y DIOS, de Zubiri. 75 ptas.
1.842.—LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA, de Jacobo Burckhardt. 60 ptas.
1.843.—LA LIQUIDACION DE LA MONARQUIA PARLAMENTARIA, de Ramiro de Maeztu. 60 ptas.
1.844.—EL SENTIDO REVERENCIAL DEL DINERO, de Ramiro de Maeztu. 65 ptas.
1.845.—POLEMICA DE DOS FILOSOFIAS, de P. Miguel Oromí, O. F. M. 45 ptas.
1.846.—DONOSO CORTES, HOMBRE DE ESTADO Y TEOLOGO, de Dietmar Westemeyer. 100 ptas.
1.847.—NERON, SU VIDA Y SU EPOCA, de Carlos María Franzesco.
1.848.—EL TIEMPO Y EL "HAY", de Alvaro Fernández Suárez. (Colección "Unamuno", de Ediciones INDICE.) 30 ptas.
1.849.—METAFISICA DE LOS SEXOS HUMANOS, de Pedro Caba. (Colección "Unamuno", de Ediciones INDICE.) 45 ptas.
1.850.—LO NATURAL, LO HUMANO Y LO DIVINO, de T. Nieto Funcia. (Cuadernos de Política y Literatura, de Ediciones INDICE.) 10 ptas.
1.851.—DE LA LIBERTAD Y DEL AMOR, de J. Fernández Figueroa. (Cuadernos de Política y Literatura, de Ediciones INDICE.) 10 ptas.
1.852.—EL HOMBRE EN SU NATURALEZA, de Charles Sherrington (Premio Nobel de Fisiología en 1932.) 140 ptas.
1.853.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA (Tomo I: Grecia y Roma), de P. Guillermo Fraile, O. P. 90 ptas.
1.854.—BAJEZA Y GRANDEZA DE DOSTOIEWSKI, de Antonio J. Onieva. 110 ptas.
1.855.—ESPAÑA Y LOS ESPAÑOLES, de Miguel de Unamuno. 50 ptas.
1.856.—LA MISTICA ESPAÑOLA, de Pedro Sáinz Rodríguez. 75 ptas.
1.857.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA OCCIDENTAL, de Bertrand Russell. 200 ptas.
1.858.—EL DRAMA DEL HUMANISMO ATEO, de Henri de Lubac. 45 ptas.
1.859.—EL MUNDO HISTORICO, de Dilthey. 70 ptas.
1.860.—IDEA DE LA HISTORIA, de G. R. Collingwood. 79 ptas.
1.861.—LIBERTAD Y ESCLAVITUD DEL HOMBRE, por Nicolás Berdiaev. 60 ptas.
1.862.—FILOSOFIA MORAL (2 tomos), por P. Gabino Márquez. 50 ptas.
1.863.—TRES REFORMADORES, de Jacques Maritain. 30 ptas.
1.864.—ESQUEMA PARA UNA HISTORIA DE LA FILOSOFIA OCCIDENTAL, de Antonio Aroste. 115 ptas.
1.865.—LA FE DE LOS ATEOS, de Paul Rostenne. 55 ptas.

Ciencia

1.866.—TECNOLOGIA QUIMICA, de K. Winnacker y E. Weingaertner. Tomo IV. (De interés para químicos, ingenieros de minas e industriales, etc.) Cuatro tomos publicados, cada uno 350 ptas.
1.867.—CUATRO MIL AÑOS DE ARQUITECTURA MEXICANA, por el Colegio Nacional de Arquitectos. (Estudio de la arquitectura mexicana desde la cultura "Arcaica" hasta la actualidad; de interés para arquitectos e historiadores.) 680 ptas.
1.868.—MANUAL DEL INGENIERO, de Hütte (Tomo II). 320 ptas.
1.869.—"MASS COMMUNICATIONS", de Juan Beneyto. (Los medios de información en la Sociedad Moderna.) 125 ptas.
1.870.—TECNICA DE LA PINTURA, de Jean Rudel. 30 ptas.
1.871.—LA QUIMICA ORGANICA, de René Tiollain.
1.872.—REFLEXIONES SOBRE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, de Mariscal Kesselrin. 75 ptas.
1.873.—EL DOLOR EN GINECOLOGIA, de M. Usandizaga, Gil Vernet y Molinero. 225 ptas.
1.874.—DICCIONARIO IDEOLOGICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, de Julio Casares. 330 ptas.
1.875.—APLICACIONES INDUSTRIALES Y MILITARES DE LA EXPLOSION TERMONUCLEAR, de Camille Rougeron. 60 ptas.
1.876.—HISTORIA DE LA PSICOLOGIA Y DE LA PSIQUIATRIA EN ESPAÑA, de J. B. Ullersperger. 90 ptas.
1.877.—PARA COMPRENDER EL ATOMO, de Fritz Kahn. 100 ptas.
1.878.—LUMINOTECNIA, de R. G. Weigel. 138 ptas.

Arte



1.879.—GITANOS, de Amalio García del Moral. 80 ptas.
1.880.—EL ARTE RUPESTRE EN EUROPA, de Herbert Kühn. 400 ptas.
1.881.—EL GRECO Y TOLEDO, de G. Marañón. 300 ptas.
1.882.—HISTORIA DEL TRAJE EN IMAGENES, de Bruhny Tilke. 850 ptas.
1.883.—ARTE MUSULMAN. CERAMICA. TEJIDOS. ALFOMBRAS. MINIATURAS (2.ª edición), por Koechlin y Migeon. 660 ptas.
1.884.—LA DESHUMANIZACION DEL ARTE, de José Ortega y Gasset. 25 ptas.
1.885.—CUADERNOS DE ARTE: FRANCISCO ARIAS, ANTONIO VALENCIA. WILL FABER. (Estudio crítico de sus obras, con cuidadas láminas. Cada uno) 10 ptas.
1.886.—EL ARTE NEGRO, de José Osorio de Oliveira. (Colección Goya, de Ediciones INDICE.) 55 ptas.
1.887.—MUSEOS DE PINTURA EN MADRID, de Bernardino de Pantorba. 450 ptas.
1.888.—LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Antonio J. Onieva. (Estudio crítico y biográfico de los pintores españoles, con información y comentarios.)
SPANISH PAINTINGS IN THE PRADO GALLERY (Edición en inglés de la obra precedente.)

Música

1.763.—TU Y LA MUSICA. Una introducción para los aficionados al arte musical, de Friedrich Herzfeld.
1.764.—ESTETICA DEL JAZZ, de Néstor R. Ortiz Odérigo. 60 ptas.
1.765.—LA MUSICA EUROPEA CONTEMPORANEA, de F. Sopeña. 50 ptas.
1.766.—SINTESIS DE TECNICA MUSICAL, por Lamote de Grignon. 77 ptas.
1.767.—HISTORIA DE LA MUSICA, de Wolf. 88 ptas.
1.768.—LIRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA (folklore musical coreográfico y costumbrista. 436 documentos musicales inéditos), de García Matos. 125 ptas.
1.769.—ENSAYO SOBRE LA TECNICA TRASCENDENTE DEL PIANO. 40 ptas.

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 195...

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

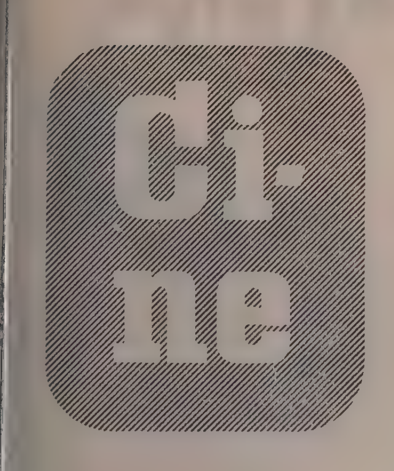
(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 42 POR DOLAR.
SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

DIALOGO CON LO IMPOSIBLE



—¿Se puede?
—Pase.
—Permítame que me presente: soy el «imposible».
—¡Ah!, encantado... Pero siéntese, por favor.
—Gracias.
—Usted dirá.
—He leído su artículo sobre la protección a nuestro cine (1). Francamente, es usted un ingenuo... Y, además, todo su artículo es un ataque infundado contra lo establecido y aceptado por todos.
—Pase lo de establecido, por su evidencia, pero en cuanto a lo de aceptado por todos, no cree...
—No llueve a gusto de todos.
—Pero se puede hacer que llueva a gusto de la tierra.
—Eso es imposible.
—Convendrá conmigo que las cosas son justas o injustas, rectas o torcidas, eficaces o nulas... Y las cosas del cine son injustas, marchan torcidamente y no tienen eficacia alguna...
—¿Usted cree?
—Los resultados a la vista están. Nuestro cine —sólo se salvan contadísimas películas— es uno de los más ramplones del mundo. Todavía no hemos ganado un premio en certamen internacional. Apenas si nuestro cine tiene crédito artístico dentro y fuera del país. Por otra parte, es un contrasentido económicamente, porque su industria se basa en puros cambalaches...
—No se embale y vayamos por partes. ¿Cree sinceramente que el cine, en su doble aspecto de arte e industria, tiene arreglo aquí?
—A pie juntillas.
—Supongamos que se acuerde llevar a la práctica la distinción que usted ha hecho entre protección **crediticia** a una industria, háganse las películas que se hagan, mientras sus productores tengan **garantía económica**, y protección en forma de **prima** o **mecenazgo** a una producción cinematográficamente cien por cien, mientras sus autores tengan **crédito artístico**. Supongamos que haya productores y cineístas que merezcan tales créditos y autores que merezcan tales mecenazgos, ¿de dónde saca usted la gente que organice todo esto y desempeñe sus funciones con criterio cinematográfico?
—Usted lo acaba de decir, «criterio cinematográfico». El poseer tal criterio supone estar en predisposición de hacer justicia.
—Pero, de verdad, ¿usted cree que en España hay gente capacitada para regir con acierto la cinematografía?
—La pregunta equivale a negar...
—No pretenda cogerme y limítese a contestar la pregunta.
—Pues sí, hay gente capacitada. Lo que ocurre es que en la tarea de regir la cinematografía nacional han estado casi siempre ausentes los entendidos de cine. ¿Me puede decir usted cuántos directores de cine, cuántos escritores o ensayistas preocupados por el cine, cuántos críticos, cuántos teóricos de cine, cuántos profesores del I. I. E. C. y posgraduados de dicho centro, cuántos literatos interesados por el cine intervienen en estas tareas?
—¿Me puede dar usted, y así acabaremos antes, cinco nombres de cada una de las actividades que acaba de nombrar y que usted cree capacitados para desempeñar tales funciones?
—Naturalmente. Pero tenga en cuenta que sólo citaré personas que residen en Madrid, sin agotarlas. Y tenga también en cuenta que podría citar otras de Barcelona, Zaragoza, Bilbao, Sevilla...
—Adelante, pues, y valor. ¿Escritores o ensayistas?
—José María García Escudero, Marcelo Arroita-Jáuregui, Paulino Garagorri, Fernando Vela, Julián Marías...
—¿Teóricos de cine?
—Manuel Villegas López, José Gutiérrez Maesso, José Valdelomar, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay...
—¿Profesores del I. I. E. C.?
—Excúseme en gracia a que soy alumno. Pero tenga en cuenta que algunos de los que voy citando son ya profesores y otros deberían serlo.
—Excusado y comprendido. ¿Posgraduados del I. I. E. C.?
—Hemos citado ya algunos y citaremos a otros. Pero he aquí los cinco nombres que usted exige: Jesús Fernández Santos, Eugenio Martín, Alfredo Castellón —graduado en Roma—, Carlos Saura, Miguel Herrero...
—¿Literatos?
—José María Sánchez-Silva, Luis F. de Igoa, Juan Antonio Cabezas, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio...
—¿Directores?
—José Luis Sáenz de Heredia, José Antonio Nieves-Conde, Manuel Mur Oti, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem...
—¿Guionistas?
—O son los propios directores o son los literatos. El «guionista» en el cine no cabe.
—¿Productores?
—Están sin definir. Lo cierto es que Mur Oti y Bardem dirigen gracias a Cesáreo González y Manuel D. Goyanes; Berlanga, gracias a UNINCI; Nieves-Conde, gracias a «Yayo-Films»...
—¿Críticos?
—Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, Miguel Pérez Ferrero, Florentino Soria, Manuel Rabanal Taylor.
—¿Y los actores, los técnicos auxiliares, los distribuidores, los exhibidores?
—Sus problemas son laborales o puramente comerciales. Nada tienen que hacer como rectores de la cinematografía. Eso, sí, serían bien gobernados y sus problemas laborales o comerciales se resolverían en el Sindicado o en las Cámaras de Comercio.
—¿Y de la disgregación de los organismos cinematográficos?
—Integración en un solo organismo: Dirección General de Cine, sin Teatro, por supuesto.
—¿Y el crédito que da actualmente el Sindicato?
—Pasaría a la Banca Cinematográfica, la cual estaría asistida por esa Dirección General de Cine.
—¿Y los premios que concede el Sindicato?
—Los concedería la Dirección General de Cine.
—¿Entonces el Sindicato para qué serviría?
—Exclusivamente para planificar y resolver cuestiones laborales.
—¿Y qué hace usted con el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía?
—Desaparecería. Todo lo más quedaría convertido en oficina del Ministerio de Comercio encargada de la importación de material cinematográfico —película virgen, etc.— para cubrir holgadamente las necesidades nacionales.
—¿Y con la Uniespaña?
—Sería integrada dentro de la Dirección General de Cine y sus componentes serían rigurosamente seleccionados, pues en una asociación nacional de productores, destinada a prestigiar nuestro cine allende las fronteras, no caben todos los productores.
—Bien, bien, le he dejado hablar y hablar, pero no me convence nada lo que usted ha dicho.
—Es usted el «imposible», no lo olvide.
—Y usted el ingenuo, sépalo bien.
—¿Conoció usted a don Quijote?
—Hombre..., le hice la vida imposible. Ahora, cuando se volvió cuerdo me la hizo a mí, pero por poco tiempo, se murió en seguida.
—Es usted inhumano.
—¡Ja, ja, ja...!
—¡Déjeme en paz!
—¡Ja, ja, ja...!

MIGUEL BUÑUEL

(1) "La Hora", núm. 50, 20-VI-57.

El XI Festival Internacional de Música y Drama, de Edimburgo

El Festival Internacional de Música y Drama, de Edimburgo, entrará este año —18 de agosto a 17 de septiembre— en su segunda década. Seis grandes orquestas sinfónicas participarán en el Festival, cuatro de ellas británicas, la Concertgebouw, de Amsterdam, y la Orquesta de la Radio Bávara, de Munich. Como de costumbre, varias orquestas de cámara de diversas nacionalidades se reunirán en Edimburgo para el Festival, y entre los célebres solistas que actuarán en la capital escocesa sobresalen este año Dietrich Fischer-Dieskau y nuestra compatriota Victoria de los Angeles.

La ópera estará a cargo de La Piccola Scala, de Milán, que presentará cuatro producciones típicamente italianas: «L'Elisir d'Amore», «La Sonnambula», «El Matrimonio Segreto» e «Il Turco in Italia». El Swedish Royal Ballet, de Estocolmo, tiene en su programa tres novedades: «Sisyphus», «The Prodigal Son» y «Cupid Out of His Humour». También están anunciados «Giselle» y «Miss Julie», basado en la obra de Strindberg. La Compañía del marqués de Cuevas estrenará un nuevo baile, inspirado en un antiguo poema de amor chino, y deleitará a los amantes de lo consagrado con «Petrusca», «Concierto Barroco» y «El Espectro de la Rosa», entre otras cosas. Un programa de danzas del Africa Ecuatorial Francesa completa el repertorio de bailes.

Por lo que al teatro se refiere, el XI Festival está dedicado «exclusivamente» al drama contemporáneo. La Compañía Renaud-Barrault presentará «La Répétition», de Jean Anouilh, y «Connaissance de Claudel», de Barrault, una antología dramática de las obras de Paul Claudel. Una Compañía inglesa, por su parte, trae Jean-Paul Sartre al Festival con «Nekrassov». La nota escocesa la da una comedia de Robert McLellan, «The Flouers o'Edimburgh», y «Un Hombre de Distinción», de Walter Hasenclever, representa a Alemania con una comedia satírica de primera clase. Lo más ambicioso del Festival de Drama será, sin embargo, el estreno mundial de «The Hidden King», una pieza histórica espectacular de Jonathan Griffin, sobre la misteriosa desaparición del Rey Sebastián de Portugal después de la batalla de Alcázar.

La Exposición de Arte, de este año, está dedicada al pintor Monet.

F. P. N.

AL OTRO LADO DE LA FRONTERA

Censura en la Televisión Francesa

El día 14 de junio de este año, la *Televisión Francesa* consagraba una emisión al examen de las distintas tesis existentes a favor y en contra de la pena de muerte, cuestión nunca bastante estudiada y cuya solución ni en el plano moral ni en el jurídico encuentra los fundamentos necesarios y suficientes para darla por definitivamente resuelta en sentido afirmativo, o sea, de comprenderla como elemento positivo del orden humano en cuanto la palabra *orden* signifique denominación colectiva de la vigencia de valores objetivos establecidos rigurosamente.

Empecemos por afirmar que nuestra posición ante el problema se afirma ciegamente en un respeto ciego a la vida humana como máximo valor, y, desde este respeto, proclamemos el honor que le corresponde a ese grupo de naciones que de sus códigos ha podido borrar la pena capital, y que son Bélgica, Suiza, Suecia, Noruega, Holanda, Alemania Occidental y Dinamarca. Y anotemos para su gloria que, junto a la pena de muerte, tienen abolidas también las otras dos caras de la animalidad humana: la miseria y la ignorancia. Crueldad, miseria e ignorancia componen la trilogía acongojante, el *trimorfos* que degrada a la especie.

Grave asunto, pues, el que plantea la decisión de las autoridades francesas prohibiendo a Max-Pol Fouchet examinar las distintas tesis contrarias a la pena de muerte, pues demuestra que Francia no puede soportar una discusión pública en torno a ciertos problemas. Porque Max-Pol Fouchet no utilizó la televisión con intención propagandística o, lo que es lo mismo, demagógica. Por el contrario, se contuvo en los límites serenos del análisis objetivo y, en cierto sentido, académico. No dijo tampoco nada nuevo ni podía decirlo. Negó simplemente la legitimidad y la ejemplaridad de la pena de muerte sobre supuestos teóricos y prácticos.

En primer lugar, habló de la libertad humana, caballo de batalla para el establecimiento de la responsabilidad, afirmando la existencia de un cierto grado de fatalismo biológico y psicológico que rebaja la dosis de libertad en todas las acciones humanas, lo cual es doctrina vieja como el mundo; fatalismo que encuentra dentro de sí mismo San Agustín, con temeridad, mucho antes, no hay que decirlo, que Ferri, por ejemplo, y que en los niveles inferiores de la mentalidad humana se manifiesta en la contestación a la pregunta sobre las motivaciones de sus actos cuando se pide explicación. Al *¿qué has hecho de tu hermano?* nadie responde; al *¿por qué has matado a tu hermano?*, la contestación es siempre en el fondo la misma: *porque sí*. Un *porque sí* que no es otra cosa que un abandono de la vigilancia de la razón propia sobre las propias acciones derivadas de la rebelión de los impulsos primarios. No hay, pues, más libertad que la resultante de la acomodación de la conducta a las puras nociones de la razón. Parece, por tanto, que crimen es fatalmente todo acto realizado al margen y en ausencia de la razón, o sea, que todo crimen es un acto realizado sin libertad y, consiguientemente, sin responsabilidad.

Claro es que todo resulta demasiado *irreal*, y de ello no se puede derivar una disposición pragmática fijada en la ley positiva para guía de los Tribunales de Justicia, porque entonces habría que abolir todo castigo. Irresponsable sería para la Justicia el niño rebelde en la sociedad familiar, el obrero en su puesto de trabajo, el médico en su clínica y hasta el banquero en la maquinaria financiera y el industrial en sus manipulaciones con los márgenes de beneficios empresariales, y no hay que decir que el asesino en el ejercicio de su profesión vocacional. Desde aquí, la perspectiva se abre planteando el problema clave: el de la libertad de la autoridad. O, para ser más claros: el de la razón objetiva que garantiza la libertad del Estado, que, naturalmente, nada tiene que ver, en lo substancial, con las formas democráticas o antidemocráticas que no pasan de ser técnicas políticas.

En cuanto a la ejemplaridad de la pena capital como medio que detiene la acción criminal, las razones que han motivado la prohibición de las autoridades francesas, cree Max-Pol Fouchet que son suficientemente fuertes las de que el criminal no piensa en la guillotina antes de delinquir, a causa de su estado de alteración total: ni se plantea el problema de la guillotina —en el caso de crimen premeditado— nada más que para ver la manera de salvarse de ella; ni teme a la muerte sino ante el castigo y no ante el crimen, y otros semejantes.

En otro orden de cosas, la ejemplaridad es mucho más delicada, pues se necesitaría, según el repetido opinante, que todos los elementos factores de la sentencia —leyes, hombres, sociedad, etc.— fueran perfectos.

Como se ve, el problema no es tratado por Max-Pol Fouchet bajo ningún ángulo nuevo. Estamos donde estábamos.

En unos momentos en que, partiendo de París o de Argelia, no se puede rodear el planeta pisando tierra mentalmente limpia de la sangre de Abel, cuando la pedantería pretende construir una filosofía mezquinamente pretenciosa frente a los grandes ideales del humanitarismo, cuando el tonto de la cabeza a los pies se atreve a discutir el hermoso sueño de *La paz perpetua* del inmenso hombre que era Kant, por ejemplo, la prohibición gubernativa francesa es algo más que una anécdota administrativa. Quiere decir, integrándola entre los coeficientes de la historia actual, que se aproximan días amargos y luctuosos.



TOYNBEE VIAJA POR ASIA

Arnold Toynbee, el célebre profesor e historiador inglés, viaja por Asia. En forma de reportajes periodísticos, posibles gérmenes de un futuro libro, va el Spengler británico a darnos sus impresiones.

Por lo pronto, la India de Nehru está ante sus ojos, acostumbrados a todos los paisajes humanos y naturales. Y, por lo pronto, lo que nos comunica de la India nos parece insuficiente para comprender lo que en Asia está ocurriendo. Sin embargo, sería una insensatez creer que un tan ilustre viajero no va a sacar nada digno de enseñarse de esos itinerarios por las tierras antiquísimas empapadas de cultura espiritual y de miserias materiales. A poco que nos enseñe, tiene que ser mucho, por lo menos en lo que concierne a las relaciones que existen entre la cultura y la técnica, los dos conceptos tan precisos y tan fundamentales en su teoría de las civilizaciones.

Porque si en la India un liberal de Inglaterra pretende revolucionar al país, en China —Toynbee irá también a China— un marxista puro y poeta —Mao Tse-Tung— anda empeñado en una revolución inmensa por la magnitud de la masa humana sobre la que actúa y la profundidad de las zonas humanas a que pretende alcanzar.

Si nos atenemos a los conceptos de Toynbee, relativos a cultura y técnica, en lo que respecta a este último, las revoluciones de Nehru y Mao son idénticas. Una y otra tienen el programa de industrializar y producir con miras a la elevación del nivel de vida de las masas y a la fundamentación económica de nuevas estructuras, más que sociales, económicas o políticas, «humanas». ¿Será posible el proyecto? ¿No será posible? El tiempo lo dirá.

De hecho, el proyecto de Mao Tse-Tung parece más seguro que el de Nehru. Y esto extraña a un europeo, toda vez que a los ojos de un occidental —que son nuestros ojos— el proyecto de la China es más utópico que el de la India. La democracia liberal de economía burguesa o capitalista nos parece más hacedera que la sociedad sin clases de economía colectiva. Acaso sea cuestión de costumbre o de perspectiva.

Nos referimos a Arnold Toynbee, viajero por tierras asiáticas, y hasta ahora testigo poco interesante. Sospechamos que semejante falta de interés nace de no haber encontrado en la India el espectáculo histórico de una verdadera revolución, desgraciadamente, pues con ello casi se prueba que las estructuras económicas dominan y vencen en la lucha histórica. Así ha empezado a ceder el interés de la República india a favor de la República china, y un hombre de la estatura de Nehru va quedando al margen de la historia como un gigante solitario.

En cambio, China se adelanta y ocupa el primer plano de la actualidad, una vez superado el régimen de brutal dictadura y sustituído por otro más «suave», como corresponde a un poeta cantor de nubes, estrellas, pájaros y flores. ¿Cómo es posible esto? Acaso Toynbee nos lo diga. Porque la verdad es que, según todos los informes, la vida de los obreros en China es bastante dura. Salarios bajos, jornadas largas y viviendas insuficientes. Y muy pocas diversiones.

En Shanghai, sobre todo, un trabajador no puede permitirse ningún lujo, porque el salario no alcanza ni el Estado puede proporcionarlos. En otros centros industriales de Manchuria, el nivel de vida es muy superior, pero todavía bajo. Y, sin embargo, al decir de observadores directos y respetables, los obreros chinos se sienten satisfechos, en contraste con los de los países capitalistas más desarrollados. Pudiéramos decir que el trabajador en la sociedad comunista de Mao Tse-Tung está en la situación económica desde la que se aspira a poseer una bicicleta como fin supremo, en tanto los de Norteamérica, Alemania, Inglaterra y Francia han sobrepasado el nivel de la bicicleta y la moto, y están en el del automóvil. Mas, con todo, están descontentos. ¿Cómo se entiende? ¿Será capaz de explicárnoslo Toynbee?

De momento, no podemos entenderlo si no es echando mano al factor psicológico de la conciencia política satisfecha. Gravísimo asunto, ciertamente. Y superlativamente grave si es efectiva la suavidad del régimen de Mao Tse-Tung, después de ocho años de férrea dictadura a lo Stalin.

Pero, ¿qué sabemos nosotros de China? Nada. Ni podemos saber. La metamorfosis de un dulce poeta en un feroz tirano y su vuelta a la lira es para nosotros un sueño oriental. Los oídos occidentales no están hechos para oír música de versos entre los ruidos de los motores técnicos.

¿Es posible la paz?

El triunfo de KRUSCHEV

La última gran peripecia soviética, eliminando a Molotov, Kaganovich, Malenkov y Chepilov, ha movido comentarios múltiples en torno a la estabilidad y la robustez del régimen comunista ruso. Mirada la peripecia en su simple y súbita manifestación, o sea, sin buscar explicaciones y motivos, la desaparición de sus puestos preeminentes de hombres tan significados como los tres primeros pudiera hacer sospechar que en el Kremlin se desarrolla una lucha casi aldeana por el Poder. Pero esto es a todas luces inaceptable, por incongruente con los demás aspectos de la U.R.S.S.

No podemos nosotros, sin más, lanzarnos a unas afirmaciones gratuitas sobre el suceso, como es costumbre, tanto de parte de los anticomunistas como de los comunistas, unos y otros apoyados en dogmatismos ciegos. Conviene, pues, atender a razones no especulativas, sino de hecho. Y desde los hechos ver con claridad.

En cuanto a éstos, la información que nos proporciona un conocedor tan directo de los problemas soviéticos como el norteamericano Joseph Alsop, interviuvador de Nikita Kruschev, da luz sobre la cuestión motivadora de la purga, que se considera el proyecto más audaz y peligroso para el futuro de la U.R.S.S. que se puede concebir. Kruschev, en el sentir de Alsop, es un hombre impetuoso e imaginativo, arriesgado y seguro de sí mismo, frente a los cautelosos, pesados y escépticos que constituyen el grupo stalinista. Y entiéndase bien que no hay nada de exagerado en el juicio de Alsop sobre Kruschev, desde el momento que el proyecto de éste pretende realizar una revolución total en la organización industrial del país, descentralizándola y dando al aparato administrativo una vitalidad que la centralización excesiva le impide.

Al lado de esta reorganización industrial, la concepción estaliniana de un imperio soviético con su capital en Moscú cede el paso a una federación de Repúblicas comunistas —comunismos nacionales— cuya vinculación al Kremlin no rebasa los límites impuestos por las necesidades comunes. Como todos los caminos llevan a Roma, Nikita Kruschev cree que todos los caminos llevan a Moscú, lo cual equivale a una revolución metódica inconcebible por los stalinistas. La lucha que ha dado el triunfo a Kruschev ha sido de una intensidad formidable, hasta el punto de haberse paralizado prácticamente la vida política de la U.R.S.S. durante dos semanas. Nikita Kruschev ha contado con el apoyo incondicional del mariscal Zukov, si bien el poder de éste, en el sentir de Alsop, no invade el campo político.

Pero, ¿qué ha ocurrido con la dirección colectiva? Aquí opina el agudo Walter Lippmann, bien afirmado en la teoría política. El hecho indubitable es que la gobernación del Estado en la situación actual de la U.R.S.S. es incompatible con la participación de las minorías, toda vez que los disidentes de Kruschev no han sido reducidos a una coincidencia. La dirección colectiva ha desaparecido, y los principios democráticos, desechados. Ciertamente, también ha sido eliminado como procedimiento contra el enemigo el juicio por traición y el fusilamiento, sistemáticos durante la dictadura de Stalin. Pero ello no desvirtúa en nada la deducción del *nivel* real del desarrollo político de Rusia, que para Lippmann no sobrepasa al del siglo XVII en los países europeos. El desarrollo tecnológico de la U.R.S.S. —afirma Lippmann— pertenece al siglo XX; el político lleva tres siglos de retraso.

Ahora bien, nada hace suponer que el triunfo de Kruschev sea signo de una debilitación interna de la U.R.S.S. Por el contrario, parece indicar —es lo que creen los mejores conocedores de Rusia europeos y americanos— un robustecimiento mayor apoyado en una sistematización mucho más flexible y eficaz que la estaliniana, en todo lo que se refiere al interior y al exterior.

Kruschev, triunfante contra Molotov, Kaganovich, Malenkov y Chepilov, abre, sin embargo, una perspectiva a la paz del mundo. Y aquí nuestra interrogante radical: ¿Son posibles la coexistencia y la paz?

33 GEMINIS

Géminis es una revistilla de provincias —la editan en Tortosa cuatro o seis amigos— que siempre promueve alguna reflexión seria. Ahora nos llega la entrega 33. Tendríamos que hablar por extenso con los autores sobre tres trabajos de este número: **Suez y los intelectuales; A Pedro Laín, español caviloso,** y **Una generación del medio siglo.** Los firman, respectivamente, Fco. Casamajó, Gerardo Vergés y J. A. González. Otro buen artículo es el del director, Jesús Massip, a propósito de la poesía de Carlos Riva. (Massip, único de los firmantes que nos es conocido, se distingue por ser correcto, inteligente y bienintencionado. Tenemos personal aprecio de él y de sus dotes de escritor.)

Algunas apreciaciones de **Géminis**, según se expresan en este número, son archidiscutibles. Pecan de «inconformismo juvenil» no justificado... Sin embargo, el espíritu con que están expuestas es alentador. Tal actitud noble de **Géminis** nos parece útil ponerla de manifiesto y alentarla, como hacemos.

LA TECNICA Y EL SER HUMANO



El hombre puede llegar a ser aniquilado por su propia obra, y para evitarlo debe volver al humanismo, debe establecer la fe en sus fuerzas vitales de realización.

Lewis Mumford ha publicado en «Tiempo de América» —Buenos Aires, número 2, 1957— un artículo en el que señala que nos estamos acercando al día en que como seres humanos habremos perdido el poder y la voluntad de dirigir nuestro destino. Mientras se ha progresado en la transformación de la materia, no se ha progresado igualmente en la transformación del hombre. Y mientras la máquina se está haciendo inteligente, el hombre se está convirtiendo en una dependencia de la máquina. Se hace la ilusión de servirse de ella, al propio tiempo que acomoda la organización de su vida a condicionamientos que derivan de la acción misma de la máquina.

Pero ¿cuáles son, según Mumford, los problemas que pone la relación entre el hombre y la técnica? El problema esencial consiste en que tenemos más conocimientos de los que podemos integrar dentro de un sistema coherente: no los podemos asimilar en nuestra inteligencia. Tenemos, por otra parte, más energía de la que podemos usar con seguridad y, por lo menos en los Estados Unidos, más productos de los que se pueden distribuir o consumir prudentemente.

El hombre tuvo, y ha tenido siempre, en el pasado remoto, visión de su futuro. Mumford señala que antes de que constituyera su realidad objetiva, el ser humano había capturado en sus sueños y en el arte, por medio de realidad subjetiva, lo que es ahora propiamente realidad de nuestro tiempo. El que el hombre haya convertido en realidad sus sueños y sus fantasías corresponde, dice Mumford, a que en él existe una normal voluntad de poderío y un deseo de conocimiento que se reúnen en torno de la necesidad neurótica de conseguirlos anticipándoselos en la fantasía.

Esto es así porque, tanto la voluntad de poderío como el deseo de conocimiento, constituyen parte esencial de la naturaleza humana, y como porque la búsqueda misma de ambas experiencias representa la exploración que cada ser humano hace de sí mismo, exploración en la que, buscándose, se desarrolla.

Que así ocurre, nos lo dice Mumford, cuando establece que dentro de la compleja dotación biológica de que dispone el ser humano existe una instancia profunda con la cual se propone siempre nuevas experiencias. Podría decirse que, en el fondo, el hombre es un animal que para no aburrirse recurre a la fantasía, al sueño que le permite fundar otra realidad, y, trascendiéndola, ponerse más allá de su límite histórico.

Mumford encuentra que el hombre es un animal inacabado que, por lo mismo, está siempre insatisfecho; sólo así puede seguir creando: buscando acabarse. Pero ocurre que llega, con la máquina y con su expresa circunstancia intelectual, el científico especializado. Entonces alcanzamos el momento en que la historia fabrica hombres fragmentarios que sólo conocen cómo usar sus herramientas. Cuando un problema está fuera de su dominio profesional, pierden su seguridad y la confianza en sí mismos. No responden ya como personas integrales.

«Una sociedad, apunta Mumford, en la cual científicos fraccionados conversan con otros científicos fraccionados acerca de su interpretación fraccionada de un mundo fragmentado», carece del sentido de la realidad.

El tiempo vital nuestro se llena con formas que son impotentes para transmitirnos la realidad; son formas de experiencia que dejan sin integración a la vida humana. Cuando el hombre llega a esta situación se ha empequeñecido tanto que está ya indefenso frente a la circunstancia que él mismo ha creado. Por fragmentado, no se atreve con el hombre «total».

Pero ¿es éste el fin de la aventura humana? Digamos que no; que el hombre, cuando encuentra su equilibrio vitalmente amenazado, vuelve a iniciar la búsqueda dentro de su misma conciencia, y entonces rehace su experiencia y recupera el poder sobre su destino. Aparta aquella obra que detiene su realización y crea otra. El sentido de su existencia es usar su libertad y aprisionarse en su obra, y, luego, reanudar el sueño: el futuro está siempre en su experiencia.

RAICES EN LAS PALABRAS

«Canto al Orinoco». Este es el título de un libro de poesía. Su autora, Luz Machado de Arnao, es venezolana, de la ancha tierra de Bolívar. Es un sentido vital de la vida el que se ha vaciado en esta poesía. Espléndidas en su equilibrio, sus palabras suenan claras. Dentro del tiempo, son muchas las lunas que han sido soñadas. A Luz Machado el río le ha entrado en el alma. Parece la novia del río, al que canta como una enamorada encendida de amores y nostalgias, siempre descubriendo la salud de su alegría.

Poesía de mujer, creadora, de madre tierra que por estar abierta por el río ha encontrado su renovación constante. Prisionera del agua que corre por entre la vida verde, Luz Machado nos entrega el aroma esencial de la naturaleza, y con el ritmo incansable de lo que siempre se reproduce, su poesía es como una vivencia prendida entre deseos vitales y reflexiones que se van tras el río y con el río. Su poesía es como la sed de la tierra buena: siempre tiene un río donde saciarse.

Luz Machado ha tenido este río muy cerca y lo ha vivido tanto que, todavía hoy, lejos de su Orinoco, sigue saciando su sed profunda bebiendo en su recuerdo. El río es en su personalidad como una memoria que impone todo un destino; es también una esperanza que agita lo antiguo y lo nuevo, los aviva sin descanso. Así es. Luz Machado tiene una inexorabilidad, pertenece al río:

«No puedo liberarme. Ser más suya es la constante espera;
estación a estación, ser todo el tiempo,
no sólo primavera.»

Ahí, en esta poesía, no sólo están las esperanzas y los recuerdos, el deseo profundo de volver a la transfusión con aquella naturaleza que aniña su existencia. Hay también ahí una reflexión más trascendente, una identificación que, sin torturar la suave sensibilidad de su estilo, tiende, sin embargo, a transmitirnos en el drama del río, cuando en crecida sus ecos tremebundos palpitan entre ritmos de catástrofe, el sentido mismo de la existencia. Esta catástrofe tiene un sentido pasional de sangre que no se deja vencer. La evocación dice:

«¿Quién podrá contener jamás el nacimiento
sin que un chorro de sangre moje las vestiduras?
¿Quién podrá resistirlo si desde las entrañas
emerge como un hijo después de la dulzura?
Nacerá, crecerá y seguirá su planta como una estrella errante
que saltando en la noche siempre cae en el mar.»

Así es la tragedia de la naturaleza. Sangre viva que alimenta nueva existencia. En la poesía de Luz Machado esta naturaleza tiene un sentido de convulsión, como el amor juvenil, y tiene también la belleza de una superficie vital prendida en arraigos inmensos.

Hay pocos arraigos que sean tan permanentemente fieles como el que enlaza al hombre con la naturaleza, y son pocos también quienes pueden permanecer desafectos a sus pasiones. Aquí tenemos esta pasión, pero Luz Machado la ha vestido con suavidad criolla, sin prisas y sin enajenación. La nostalgia profunda que ahí se alienta tiene un exquisito aire, tranquilo dentro de su obsesionante inquietud. La raíz en la palabra, los caminos sin nombre y el misterio en la lejanía. Todo siempre eterno. Es la naturaleza que, en esta poesía, vibra ora jadeante, ora como una agonía que mientras se apaga traza una flor nueva.

Yo diría que ésta es una poesía que tiembla como los árboles junto al río, que se dobla como la sábana, pero que se crece anhelante como los ritos cuyas ansias pueden llegar a la Divinidad.

El ritmo poético es tranquilo, logrado, de gran flexibilidad. Tiene un respiro rural, de estaciones que se suceden inexorables en el tiempo. Que van mientras vuelven. El estilo es limpio, clara el alma que así escribe. Luz Machado le ha encontrado su gozo suave a la naturaleza, y al río y al agua su poesía, su discurso y su sentido:

«No hay raíz sobre la tierra
que sus ojos no conozcan,
ni ser del aire ni llama
que sus cristales escondan.»

Sabia lección la de quien como Luz Machado encontró junto al Orinoco el sentido de su existencia, y en el agua del río que la tierra bebe un deseo todavía más bello:

«Aliénteme el deseo de hermosura
y, volviendo a la tierra, de mí crezca...»

IBERICUS

INDICE, S. A.

Nuevos suscriptores

ESPAÑA

Joaquín Gutiérrez Segura. — SEGOVIA.
Doroteo Sanguino Salado. — MADRIGAL DE LA VERA (Cáceres).
Librería Sanz.—SEVILLA.
Benigno González Juan. — SOBRADO (León).
Pedro Aguilar García. — ALBACETE.
Oficina de Cooperación Intelectual. MADRID.
Fernando Alemany Ortola.-PEGO (Alicante).
Ramón Torres Izquierdo.—BARCELONA.
Eugenio Arruti. — SAN SEBASTIAN.
Manuel Safont Castelló.—ONDA (Castellón).
Delegación Nacional de Sección Femenina (Regidora Central de Educación).—MADRID.
Rev. P. Isaac González Rodríguez. MADRID.
Federico Corominas. — BARCELONA.
Antonio Martínez Herrera.—MADRID.
"Universidad Laboral Francisco Franco".—TARRAGONA.
José Romero Delgado.—NIEBLA (HUELVA).
Agustín Salas Rua. — SELGUA (Huesca).
Manuel Martínez Galiana.—MADRID.
José A. Zabalbeascoa.—SARRIA (Barcelona).
Asociación Antiguos Alumnos. — BARCELONA.
Instituto Nacional de Enseñanza Media.—CORDOBA.
Adolfo Bollain Lirón. — ROA DE DUERO (Burgos).
Fomento de Cultura, Ediciones.—VALENCIA.
Emilio Jiménez San Martín. — BILBAO.
Antonio Lago. — PUEBLA DE CARAMIÑAL (Coruña).
Julio Abril Coma.--BARCELONA.
Pedro Campo Fernández. — SARRIA (Barcelona).
Manuel Rodríguez Alvarez. — LUARCA (Asturias).
Rafael Hernández Suárez.—MADRID.

MEXICO

Florentino Monedero.
Leonardo V. Franco Romero.
Luis R. Solano.
Angel de Avila.
Eligio de Mateo.
N. Alcalá Zamora.
Arturo Sáenz de la Calzada.
Gonzalo Zabala Jr.
Juan Sancho.
Félix Herrera.
Gonzáles Arauzo.
Alfonso de Vivanco.

U. S. A.

John Foster Dulles Jr.
Margarite C. Rand.—WASHINGTON.
Dorothy L. Hoffman.—TALLAHASSEE (Florida).
Raúl A. Inostroza. — MONTERREY (California).
Elvira Sampere Kaufman.—NEW YORK.
Periodicals Dept. Library de Western Michigan College. — KALAMAZOO (Michigan).

BRASIL

Universidade de São Paulo.—SAO PAULO.
Francisco Masferrer Piñol.—SAO PAULO.

FORMOSA

Rev. Fr. José María Ellacuria.

FRANCIA

Sor Aimés de Jesús. — SENTIS (Oise).
Eduardo Pons-Prades.—CARCASSONE.

SUIZA

Concha Lago.—VALAIS.

VENEZUELA

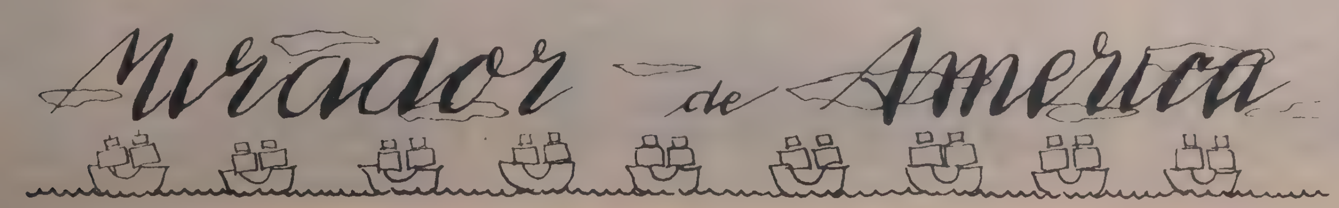
Jesús Antonio Pardo.-CARACAS.

CUBA

Alcán H. Sánchez.-LA HABANA.

PARAGUAY

Fulvio Luis Ramírez.



SOLEDAD ENAMORADA

Por LUIS LINES CORBELLA

Nietzsche valoraba al hombre según su capacidad para tolerar la soledad. Indudablemente, que sólo el que lleva algo dentro de sí es capaz de soportarse a sí mismo. Cuanto más superficial e «incompleto» es el hombre, más intolerable le resulta la separación de sus semejantes. Obsérvense las dificultades que en el servicio doméstico produce el veraneo en lugares apartados. El hombre formado, generalmente, ama la naturaleza, que le separa de las convenciones sociales y le pone en contacto consigo mismo.

QUE EL HOMBRE ES NATURALMENTE sociable, lo sabemos desde Aristóteles. El hombre «ahoga» la soledad con el gregarismo. Pero que el hombre busque instintivamente la sociedad no quiere decir que la soledad sea contra natura. Violentar un instinto, desnaturalizarlo, va contra la naturaleza y la ley natural; reprimirlo es hacerse más hombre. Las normas morales, desde siempre, más que anular los instintos, no han hecho sino encauzarlos. Tratándose del instinto social, le han dado pábulo... En el Génesis: «No es bueno que el hombre esté solo.» La soledad es la represión de un instinto, el gregario. Pero no se puede decir que sea intrínsecamente mala. Ahora bien, la soledad es peligrosa. Sólo se justifica «sub specie aeternitatis», para acercarse a Dios. Es la soledad del yermo. Pero creo que también puede justificarse, en un plano meramente humano, cuando el hombre puede vivir de sí mismo.

Decía Ortega, que vivir es convivir. En nombre de su nuevo vitalismo, aunque lo fuera injerto en razón, nuestro pensador sentía el mandato inexorable de la convivencia, y le gustaba acercarse a los hombres y a las cosas. No deja de ser curioso que el vitalismo nitzcheano produjera un espécimen tan solitario como su creador, el cual vivió en la séptima soledad, según expresión de Stefan Zweig. Aunque en un plano impersonal, la soledad, según Nietzsche, venía a ser una vela de armas que preparaba al superhombre para su salto predatorio sobre la humanidad. Aquí podemos comprobar los peligros de la soledad. Nietzsche arrastró su frenesí creador en peregrinación solitaria por todas las pensiones de Europa. Su vida fué un exclusivo y permanente diálogo con sus nervios. Y del culto solitario de su yo, nació su trágica e inhumana filosofía del superhombre.

Kierkegaard, otro gran solitario. Aquí, el yo represado desborda hacia su radical «interioridad». En vez de producir las fantasías nitzcheanas, ahora la desolación se descompone en angustia... La soledad del hombre Kierkegaard le deja frente a frente con Dios, pero en su religación, hecha de temor y temblor, no hay lugar para la misericordia, y su grito es el de la inanidad del hombre frente a Dios.

ULTIMAMENTE, PARECE COMO SI desde todos los campos se quisiera llegar al descubrimiento del «nosotros». Ya Husserl y su fenomenología nos dirán que el yo sólo se manifiesta al ponerse en contacto con los otros yos. Es el nosotros, como caja de resonancia del yo.

Luego, y en un plano estrictamente médico, están algunas derivaciones del psicoanálisis, y concretamente la psicología individual de Adler. Este, tal vez influenciado por la «filosofía del como si» de Vaihinger, señala las ficciones patológicas de la voluntad de poder, y ha sido considerado como el padre del tan traído y llevado complejo de superioridad. Frecuentemente, la filosofía ha inculpado a estas terapéuticas psíquicas, de escaso rigor filosófico. Recuerdo ahora, en este sentido, el reproche que Spranger dirige al propio Adler. Pero el caso es que los clínicos de la «psicología profunda», y específicamente Adler, han lanzado ese artilugio del sentimiento de comunidad, cargando el acento sobre el nosotros, para una terapéutica del yo. Después, Kunkel «descubrirá» el amor como la más eficaz de las psicoterapias.

Parece que soplan malos vientos para el yo solitario, íngrimo y solo, que diría Rómulo Gallegos. La soledad tiene ahora «mala prensa». La filosofía descubre el nosotros como centro de referencia, la medicina lo magnifica como cura del alma, la poesía quiere salir del intimismo y ganar eficacia social. Poesía de la edad que se avecina, la llamó Antonio Machado, presagiándola. Sólo el existencialismo, al parecer, no quiere abandonar el culto del yo. Para Sartre, el conflicto es efecto permanente de las relaciones inter-subjetivas. Su nosotros-objeto, resulta una vana tentativa de superar lo individual. Pero hay una frase que, gráficamente, compendia la radical insolidaridad de su sistema. Los otros, ese es el infierno, *dice Sartre.*

Aquella voluntad de dominio, que para Nietzsche es el triunfo de la vida, el gran resorte vital, y que tanta huella dejará en el mundo europeo, se torna patológica en Adler. La voluntad, que se había enseñoreado del pensamiento occidental, ahora se ha vuelto enfermiza. Y ya no es otra cosa que una aviesa fabricante de complejos...

SI, EL NOSOTROS, LA SOLIDARIDAD, el amor, es el remedio para los males que padece el mundo. El «nosismo» es un horrendo neologismo, tras el que se oculta una verdad sabida hace casi veinte siglos. Todos los remedios están en el amor. Esto no puede desconocerse. Lo que ocurre, como dice Moeller, es que una cosa es el cristianismo y otra los cristianos. La solidaridad es la única terapéutica individual y social. Nada pueden los sistemas, si no se reforma al hombre. Esto lo sabemos bien en esta España insolidaria, tan instalada en la creencia, pero tan floja para el amor.

La soledad no puede ser hoy la apoteosis del yo ni una vela de armas para la ulterior conquista del mundo. Pero la soledad aun tiene vigencia, y no sólo para la ascética. Ni únicamente como refugio para el hombre atenazado por su complejo. Aun tiene valor en la terapéutica del alma. Es la cura de soledad. Pero no la soledad desenamorada, sino la soledad acendrada, la del examen de conciencia, la del hombre que analiza su cuidado.

Mas no confundamos solidaridad y gregarismo, dispuestos a incurrir en el «exceso». Unicamente a solas puede hacer el hombre las cosas que necesitan los demás. Y en la vida intelectual, ahí están los magníficos consejos de Sertillanges. Soledad enamorada: esta puede ser la consigna. Recordemos los versos de Quevedo:

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con los ojos a los muertos.

También el hombre solitario, en comunicación con sus mudos maestros, y laborando para el nosotros, cumple el mandato de amor, desde su soledad enamorada.

Premios

PREMIOS "CARLOS ARNICHES" Y "GABRIEL MIRO"

El 24 del pasado junio se fallaron los premios «Carlos Arniches» y «Gabriel Miró» 1957, de teatro y novela, respectivamente, convocados por el Ayuntamiento de Alicante. Ambos premios fueron declarados desiertos, concediéndose menciones honoríficas, en el premio de teatro, a «La Plazuela del Silencio», de Julio Bravo, «La flor del trigo», de los Reverendos Padres Francisco María García Junco y Luis Martínez Guerra, y «Las sombras», de Fernando Gutiérrez; en el premio de novela, a «La paloma y la serpiente», de Gabriel Lou, «Juventud nuestra», de Concha Suárez de Otero, y «El fallo del juez Calatrava», de Enrique de Tapia Ozcáriz. El Ayuntamiento de Alicante ha dispuesto que las 25.000 pesetas de cada uno de los premios queden acumuladas a los que se convoquen para el año 1958.

EL PREMIO MOLIERE

El premio Molière, concedido por la crítica a la mejor creación teatral de la temporada en París, ha sido atribuído, por 12 votos, en tercera votación, a «La visite de la vieille dame», original del autor suizo Friedrich Durrenmatt y presentado este invierno en el teatro Marigny por la Compañía Grenier-Hussenot. «Fin de partie», de Samuel Beckett, obtuvo cinco votos; un número igual fué para el «Requiem pour une nonne», de Faulkner-Camus; dos para «Tito Andronico», presentada en el teatro de las Naciones por Laurence Olivier y Vivien Leigh, y uno para «Irma la douce», de Alexandre Breffort.

III PREMIO "LEOPOLDO ALAS"

Se convoca el III Premio «Leopoldo Alas, para Cuentos Literarios», entre escritores españoles, hispanoamericanos y filipinos. Cada concursante podrá enviar uno o más libros de cuentos inéditos que formen un volumen no superior a las ciento cincuenta cuartillas holandesas mecanografiadas a doble espacio y una sola cara, y no inferior a cien. El premio consistirá en la cantidad de 5.000 pesetas, y la edición de la obra premiada, así como la finalista, si los *fundadores* lo consideraran pertinente, en la «Colección de Cuentos Leopoldo Alas». Las obras, por duplicado, deberán enviarse a: Paseo de Gracia, 98, 1.º, Barcelona, España, con la indicación: «Para el Premio Leopoldo Alas. Libros de Cuentos Literarios». El plazo de admisión finaliza el día 15 de diciembre de 1957; y la concesión del premio tendrá efecto en Barcelona, a los dos meses del cierre del plazo.

XVIII EXPOSICION MANCHEGA DE ARTES PLASTICAS

Con este título se ha convocado por la Jefatura Local de F.E.T. y de las J.O.N.S. un certamen de pintura, escultura y dibujo entre artistas naturales de las cuatro provincias manchegas: Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo, o cuyos padres sean naturales de las mismas, o hayan adquirido vecindad en cualquiera de ellas. Las obras, que no deberán haber sido presentadas en certámenes nacionales de carácter oficial o en anteriores Exposiciones Manchegas, habrán de enviarse a la Jefatura Local del Movimiento de Valdepeñas, calle de Manuel Fernández Puebla, 9, desde el 10 al 25 de agosto de 1957. Con las obras admitidas se organizará una exposición que será inaugurada el 8 de septiembre. Se concederá un primer premio regional de 25.000 pesetas y Molino de Oro, y un segundo premio de 10.000 pesetas y Molino de Plata, además de los respectivos premios provinciales.

CRITICA Y MEDITACION

ɔor JOSE LUIS ARANGUREN • Taurus - Madrid, 1957

Este título, tan poco propicio a llamar la ;ención, cubre algunos ensayos y artículos ;critos en diferentes fechas. Sin duda, José uis Aranguren ha querido, deliberadamen-, eludir cualquier rúbrica estrepitosa... *rítica y Meditación* contiene trabajos no ;ólo valiosos, sino, en verdad, de gran im-ortancia, desde diversos puntos de vista.

El recato que hemos advertido en el tí-ilo lo encontramos confirmado en la pro-; de Aranguren. José Luis Aranguren es n escritor con delicada sensualidad ver-al. Quizá él mismo niegue esto que a nos-tros nos parece evidente, pues en alguna arte del libro pretende disuadirnos de ue le tomemos por literato. No sabemos xactamente qué es ser literato; pero si onsiste en poseer el sentido del ritmo y el sonido de la palabra, José Luis Aran-uren merece este nombre. Yo diría que e trata de un virtuoso del estilo, pero su irtuosismo es callado, de constante dis-reción y gusto certero... Por eso maneja ı expresión confidente, el tono menor, algo pagado, como murmurio de agua que corre ntre las hierbas. Esta música es la que, on independencia de la alegría o tristeza el tema, presta un color gris y una sensa-ión de melancolía a la prosa de Arangu-en.

Para mi modo de percibir, el estilo de ıranguren tiene, con su tono gris y su ıanera discreta, una acusada, definida per-onalidad. No es, ciertamente, la persona-idad agresiva de nuestros grandes mayores le la generación del 98, que no ocultaban ıada, y menos que nada las garras. Sospe-hamos que Aranguren las tiene, como cada ual; pero las disimula como un gato frio-ento. ¿Dónde queda aquel *yoismo* feroz le Unamuno, tan rudo, y tan expresivo y abroso también, desde luego? ¿O aquel otro virtuosismo de don José Ortega y Gas-et, en el fondo tan ingenuo de puro evi-lente, como de un muchacho complacido n su propio genio, que a veces nos irrita a veces nos conmueve? Después de uno le sus hallazgos formales, esperamos que lon José —dicho sea con todo el respeto lebido a un escritor de su talla— junte os pies, abra los brazos, para invitar al úblico a que aplauda, como un artista... 'ero no saluda. Y esto es lo malo, porque l lector nota que falta algo, y en ocasiones e enoja. Pues bien: Aranguren, sin duda ɔara no verse obligado a saludar, oprime l pedal de su piano y apaga las notas cáli-las y los efectos demasiado sonoros de su nstrumento. Debe ser, también, cuestión le época. En estos tiempos «no se lleva» l prodigio, al menos en la prosa, ni en ge-eral en la literatura, y si acaso es preciso lamar la atención, el truco más convincen-e consiste en aparentar una cierta barba-ie, una cierta forma de escatología.

En suma: Aranguren demuestra, en su rosa, que se puede tener personalidad sin strépito, sin mostrar formas demasiado orprendentes. En tal sentido puede ejer-er, y sin duda ejerce este escritor, un na-ural magisterio que no es peligroso para l imitador, justamente porque al no ser fectista, no es tampoco pegadizo ni fácil, alvo el uso contagiado de alguna que otra alabra. En fin, Aranguren, siempre discre-o, no trata de imponerse al lector ni al liscípulo de ninguna manera, ni aun in-luciéndole por el formal contagio de su rosa.

Si esto fuera un ensayo nos complacería xtendernos mucho más en el análisis del stilo de Aranguren; y aun lo haríamos si uera esto un artículo, algo más que la re-eña de un libro. Pero no siendo ninguna le ambas cosas, hemos de pasar al conte-ido —¿qué es el contenido? ¿excluye el ontenido la forma?— de *Crítica y Medi-ación*.

Hay en este volumen varios trabajos de rítica precisamente, casi siempre en torno la poesía. Ya el primero de ellos, «Poe-ía y Existencia», merece una lectura de-enida. Es un bello y serio artículo. En tros ensayos, el autor explaya su medita-ión sobre un tema no literario, sino real, eneralmente en un tono lírico, aunque sin partarse del rigor del pensamiento. Es l caso de la admirable «Meditación de El Cerezo». A veces, con ocasión del comen-ario ejercido sobre la obra de un poeta en este caso, María Luisa Gefael), como ucede en «Cuentos de hadas», se muestra, on estremecida emoción, el poeta que hay n el propio autor. Un género muy diferen-e encontramos en el relato «Todos los ombres somos hermanos», en el que Aran-uren cuenta con sencillez, diríamos con umildad, para nosotros conmovedora, lo que sintió al visitar la casa de unos parien-tes pobres y desconocidos con ocasión de la muerte de un tío suyo. Nos ha gustado profundamente (este es el adverbio justo), entre otros motivos, porque el autor, sin abdicar de su modo elegante y pudoroso, nos habla en confianza, como si nos contara el caso en la intimidad. Nos ha gustado, sin ninguna reserva.

Pero, aparte méritos literarios o concep-tuales, lo que presta a este libro un inte-rés más vivo es el extenso ensayo sobre la evolución espiritual de los intelectuales es-pañoles en la emigración. Este trabajo ha tenido una resonancia muy grande, y pode-mos dar algún testimonio del efecto que produjo. En este sentido, puede hablarse de un escrito que incidió en la actitud de muchas personas y promovió cambios y ac-tos de consideración en la vida real. Ade-más, el ensayo de Aranguren le da ocasión para pisar y explorar el oscuro espacio don-de habita el problema más íntimo del ser de España, del ser conflictual que es Espa-ña, aunque lo haya hecho situándose él mismo, Aranguren, en segundo plano, como expositor de las ideas y posiciones de los intelectuales emigrados, pero no sin jui-cios propios esclarecedores y valiosos.

En fin: un libro que no hace reclamo, que disimula su derecho a ser muy leído, al revés de tantos otros que «visten» llama-tivamente y ponen luces coloradas en la puerta...

A. F. S.

LIQUIDACION DE LA MONARQUIA PARLAMENTARIA

por RAMIRO DE MAEZTU

Editora Nacional - Madrid, 1957

Me parece Maeztu una de las men-tes políticas más lúcidas y clarividen-tes con que ha contado España. Se esté o no de acuerdo con él, hay que reconocerle claridad y arrojo, entre otras muchas virtudes intelectuales, pues no parece sino que el ser intelec-tual lleve consigo las medias tintas, la ambigüedad y una especie de cautela a menudo encubridora de fanatismos y de verdaderas dictaduras intelec-tuales. Frente al pensador que parece elevarse sobre los acontecimientos y que muestra su desdeñosa disconfor-midad con todo, no diciendo sino va-guedades y pasándole un poco lo que a las mujeres histéricas, que no saben lo que quieren, hay otro tipo de pen-sador, empapado de la realidad, co-nocedor de los hombres y de sus pa-siones, de la naturaleza y de la volun-tad humanas, que dice claramente lo que piensa sobre cuestiones concretas y vitales. De éstos es Ramiro de Maeztu.

El libro —agrupados los temas en tres grandes capítulos— está com-puesto de artículos aparecidos en di-versos periódicos en la etapa 1926-31; un trozo de historia de España, vivido e interpretado por un escritor vigoro-so. Qué interesantes resultan ahora las apreciaciones del gran ensayista sobre los problemas planteados por la Dictadura, por su caída y por cuanto vino después. Y no sólo por eso que se dice de profético, que también lo es en muchos aspectos, sino porque sus juicios sobre el poder, la sociedad, los partidos, el caciquismo, el parla-mentarismo, los intereses profundos de los españoles..., son sagacísimos. Y obsérvese que estos comentarios perio-dísticos se escriben ante hechos que en el momento pudieron parecer me-nudos, o por el contrario desmesura-dos, pero que dan motivo al autor para enunciar bastantes verdades pe-rennes. Al revés de lo que les ocurre a otros ensayistas, quienes llevados del afán de los grandes ciclos incu-rren también en generalizaciones ar-bitrarias. Maeztu es un verdadero pensador político, coherente y con ideas precisas.

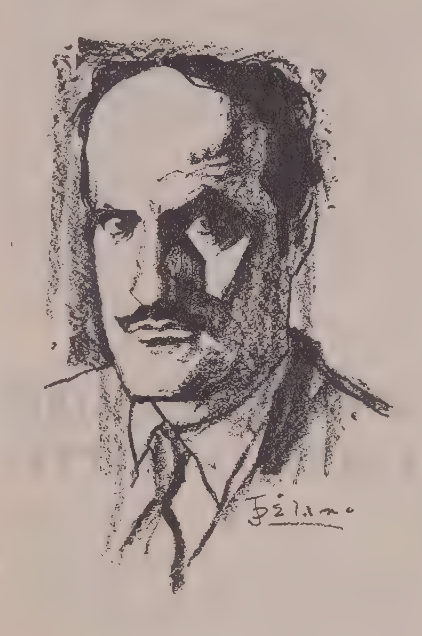
Ha hecho bien la Editora Nacional en llevar a cabo esta edición de las obras de Ramiro de Maeztu —éste es el segundo volumen de artículos y el trece de la presente edición—, bajo la dirección de V. Marrero y con la colaboración de F. Pérez Embid, J. L. Vázquez Dodero, J. M. Galindo, A. García Arias y F. Hernández Agero.

G. L.

LA ETERNIDAD ESQUIVA

por FERNANDO GONZALEZ URIZAR

Ediciones del Grupo Fuego-Santiago de Chile, 1957



Fernando González Urízar nace en Bulnes, Chile, en 1922. En Santiago realiza estudios de Derecho, en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, donde funda una Academia Literaria, publicando por entonces sus primeros poemas y cuentos, en la revisvta estudiantil «Mástil». En 1952 obtiene el Primer Premio en el Certamen de Arte Teatral organizado por el Departamento de Teatro Nacional de la Universidad de Chile. Y en 1956, el Primer Premio del Festival Nacional de Poesía organizado por la Unión de Escritores Americanos. En 1957 aparece el libro que reseñamos. Residente en Santiago, González Urízar colabora en diarios y revistas de su país.

Este libro de poemas que nos llega de Chile constituye una gratísima sor-presa; en su brevedad encierra una ri-queza lírica sorprendente. No conocía-mos al autor; éste parece ser su pri-mer libro. De la lectura le queda a uno la evidencia de un poeta entero, de una voz lírica de fuerte personalidad.

La poesía de González Urízar nace del despliegue, mejor diríamos estallido, de una gran fuerza interior: la pasión de eternizar el mundo y eternizarse en él. Tal eternidad se le escapa al poeta en la apariencia mudable de las cosas; es una eternidad «esquiva»—de ahí el tí-tulo—. Y el poeta, en una inmersión fre-nética, se lanza tras los elementos ori-ginarios de esas cosas para reducirlas a su intemporalidad genesíaca. El aire, el agua, la tierra, el fuego son los «an-tagonistas» del poeta, las barreras últi-mas con que su sangre choca. Sobre to-do, el fuego. Para el poeta, dice el prologuista Juvencio Valle, «el mundo es un incendio continuo». Y dentro de él, «la brasa más concentrada y permanen-te, aquella que lleva alojada en su pro-pio corazón». Es significativa la insis-tencia con que en el vocabulario de F. F. Urízar aparecen palabras tales co-mo «ígneo», «pedernal», «yesca», «ru-mor antiguo», «destruir», «arder», «ta-lar», «ruinas de sol»..., todos términos que evocan una visión auroral, cósmica.

Sobre este mundo reducido a su cho-que de elementos, a su ardoroso caos primigenio, el poeta no olvida que es un hombre. Siente la nostalgia de la eternidad, el temor de que no quede rastro tras de él, de que su tiempo se pierda.

Y me consume el miedo de que mi tiem-[po acabe
de pronto, sin que nazca una ola de vivo resplandor, un trueno
la furia de un relámpago [solo,
hecha de mi nostalgia de Dios
y de los hombres.

Para salvar ese tiempo amenazado, el poeta quisiera arder, sumergirse en el vértigo creador, consumirse ardiendo, como una llama ávida de esencialidad.

¡Yo sólo sé que es menester el vértigo
para engendrar, arder, crear!

Pero la eternidad que busca esta poe-sía no está más allá del mundo; está entre las cosas, en el fondo último e íg-neo de las cosas, en cada instante de este mundo.

Amigo, amigo mío,
la eternidad comienza a cada instante:
la rosa que te dió su vaharada
es la misma que ha de brotar mañana,
la abeja es miel antes de la colmena
y el mar es nube, nieve, escama y ro-[querío.

El poeta pretende una desesperada eternidad tectónica, mineralizada, vege-talizada; quisiera

ser un leño conducido hasta el mar,
que flota eternamente cara al sol.

De ahí el drama apasionado de esta lucha, lejos de toda complacencia pan-teísta.

● El amor, tema de algunos de los poemas, no puede ser, dada la pasión «incendiaria» del autor, sino choque y llamarada:

¡Amor, el pedernal busca la yesca!

Y a la esposa le pide el poeta:

Como un río,
anégame de voces las entrañas.

Esta poesía surge de una honda raíz de grito, de protesta apasionada y ac-tivísima contra la fugacidad pura de las apariencias.

Yo estoy unido al grito...

De ahí la furia con que el poeta se sumerge en las cosas para hacerlas ar-der; de ahí su deseo de

retornar al vértigo
y no volver jamás a lo existido.

Pero a veces la voz se sosiega, ad-quiere tonos íntimos, y abandonando el vértigo se hunde en una visión nostálgi-ca del tiempo irrecobrable. Y surge la evocación de la tierra natal:

Qué polvareda azul cae del tiempo
cuando remezco tu árbol,
¡Chillán, Chillán, tan lejos!

en una de las hermosas elegías que en lengua castellana se han escrito desde la «Elegía a Ramón Sijé», de Miguel Hernández. El «sabor desnudo y hondo» de la tristeza serena el corazón—«ron-co oboe de larga soledad»—al evocar esta presencia contradictoria de lo que se perdió para siempre:

Un día como esos de la infancia
se me quedó vibrando.
No he podido desprenderlo de mí:
como un venablo
me desgarra sin lágrimas.

La poesía de González Urízar es rica en imágenes y metáforas; a veces el poeta se pierde un tanto en su «abun-dancia»... Sería de desear una mayor ascesis y desnudez.

F. F.-S.



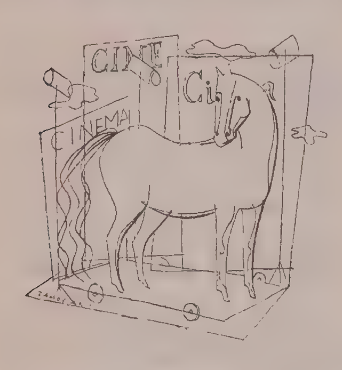
ESPAÑA EN LA LITERATURA CINEMATOGRAFICA

Hay empresas contra las que todo conspira, y, sin embargo, se llevan a cabo por el esfuerzo, el entusiasmo y el tesón solitarios de un hombre. En España este caso es habitual, porque la labor colectiva no es «nuestra»...

Ahora, este hombre es Mario R. Aragón, escritor, periodista, compilador y explorador de sectores de la cultura casi fabulosos. Por ejemplo, Unidades, verdadera enciclopedia de pesas, medidas y monedas. *Y esta* Bibliografía Cinematográfica Española, *libro de más de 300 páginas, que contemplo con real estupefacción, que hay que estimar admirativamente. Porque es preciso estar dentro de la literatura cinematográfica de habla española, para comprender lo que este libro significa y la labor de Aragón que representa.*

Representa la generosidad de ocuparse de la obra ajena, inclinarse sobre ella, perseguirla por bibliotecas públicas y más bien privadas. Representa el esfuerzo sin brillo, anónimo, de entrar en una materia absolutamente nueva en nuestros medios, de viajar hasta donde se halle el ejemplar buscado —como Aragón lo ha hecho—, de leerlo íntegra y atentamente, como también ha sucedido; porque el autor no ha incluido más libros que los que ha tenido en sus manos, medido y leído por entero. Significa el afán de modernidad —quizá lo más difícil entre españoles— para elegir esta materia desdeñada por tantos eruditos, profesores, escritores o críticos literarios. Y analizar cada libro con certero juicio crítico, valiente... Salvar estos y otros muchos obstáculos y poner en manos de los cinematografistas de nuestro idioma y del mundo entero, un libro serio, extenso, prácticamente exhaustivo, sobre la literatura cinematográfica española, es hacer en España una labor cultural de primer orden.

La cultura de una nación se hace escribiendo sobre la cultura. Porque la obra de arte es eterna, pero necesita de quien la «eternice». Y nada más abierto a la eternidad que un libro. Libros sobre libros y sus autores: este es el armazón de la cultura de un país. Y Francia, cuya bandera nacional es la cultura, muestra al mundo entero



cómo se forja, se establece, se embellece y da su máxima jerarquía a todo un orbe cultural, capaz de enorgullecer a una nación y situarla así en el mundo.

Este libro de Aragón es la puerta por donde la obra de los escritores cinematográficos españoles se fija y consolida frente al futuro, se salva del destructor olvido. Hay que agradecérselo. Y es el panorama más completo posible de lo que esta literatura sobre el cinema representa en la cultura ibérica. El libro incluye 360 obras firmadas y 65 anónimas, como anuarios, almanaques, memorias, informes de congresos... Y entre las obras firmadas, muchas son pequeños libritos populares, con biografías de actores, folletos, separatas de artículos en revistas... Ello, en más de sesenta años de cine y frente a una bibliografía cinematográfica alemana, francesa, inglesa, italiana... realmente considerables. Esto es, nuestra literatura cinematográfica es pequeña y modesta. Y sobre esta mediocridad general está, como siempre, la notable labor de unos cuantos autores —en número muy limitado—, que llevan todo el peso de crearla e imponerla en España, con obras importantes. Es decir, lo habitual, pero en escala mucho más reducida que en otros sectores artísticos.

Entretanto, sucede que los jóvenes, los que ahora tienen menos de veinticinco años, han hecho del cinema su arte predilecto, su arte máximo. No sólo forma parte de su vida cotidiana, en una medida hasta hoy desconocida, sino que lo consideran un arma de lucha por la vida, un instrumento inapreciable de cultura, la gran herramienta con que construir ese mundo nuevo, que todo joven lleva dentro y quiere hacer realidad siempre. Y los jóvenes estudian el cinema, como la música, la pintura, las matemáticas... Pero con una amplitud y un sentido de eficacia mucho mayores.

Dentro del idioma español, en América latina, la literatura sobre cinema cuenta con un público muy importante. No sólo en libros, sino en conferencias, para las que el público paga su entrada, como un espectáculo de primera categoría. Tengo una experiencia directa del asunto, y referencias veraces donde no he alcanzado. Prueba: en Buenos Aires y Méjico han surgido editoriales de obras cinematográficas, que están acaparando el mercado. Y en España, el libro de cine, presentado y trabajo como debe serlo, no como otros libros de distinto género, tiene un público creciente. Lo que no tiene apenas son editoriales que lo establezcan y difundan con continuidad industrial; editores de libros cinematográficos, como editores de novelas o de obras científicas. Sólo los editores más jóvenes y de mirada más perspicaz, de más alcance, empiezan a darse cuenta del hecho nuevo, y quizá piensan en aprovecharlo. Así sea, para que España no constituya la excepción en el mundo de la cultura cinematográfica.

Este libro de Mario R. Aragón, Bibliografía Cinematográfica Española, *representa cinco años de continua, entusiasta, inteligente labor. No va a ser en balde. La literatura de cinema ha de tener en España el papel que ostenta en otros países, en la cultura universal, donde el cinema ocupa un primer puesto. Es decir, en la cultura moderna y viva, frente al mundo de los jóvenes. Y ante esa etapa que llega, que ya está aquí y sólo espera quien la realice, este libro de Mario R. Aragón ha de tener la categoría de un sólido, preciso pórtico.*

Manuel VILLEGAS LOPEZ.

MEMORIAS DEL SEÑOR SCHNABELEWOPSKI

por Henrique Heine

Traducción y prólogo de Carmen Bravo. Villasante.—Insula.—Madrid, 1956

El centenario de la muerte de Henrique Heine pasó sin pena ni gloria en el mundo de las letras, entre nosotros y entre los extraños a nosotros. Ha sido por nuestra parte un olvido imperdonable, de cuyo pecado nos exonera la editorial *Insula* con la publicación en castellano, por primera vez, de estas *Memorias*, especie de breve autobiografía novelada, en las que resplandecen las cualidades que hacen de Heine uno de los espíritus más finos, agudos y líricos del Romanticismo. Tenemos que agradecer a *Insula* el homenaje que representa la edición castellana de una obra tan característica del gran poeta germano y francés en partes iguales, homenaje bien cumplido, lo mismo en lo que se refiere a la cuidada presentación del libro como a la pulcra traducción.

Carmen Bravo-Villasante, escritora fina y erudita —la erudición sin finura es un indigesto bodrio—, ha escogido de entre la amplia obra del poeta, para celebrar su centenario, un escrito que ofrece grandes y graves dificultades de traducción, no por la brava resistencia del idioma a la versión española, sino por el espíritu del diabólico judío alemán, en estas *Memorias* tan vivo como en cualquiera otro libro de los que, por muy vulgarizados, se consideran representativos. Y acaso más. Porque las *Memorias del Señor Schnabelewopski* constituyen una ficción que enmascara una autobiografía, o lo que es lo mismo, una ficción en la que la narración confiesa una intimidad. Carmen Bravo-Villasante, ayudada por su condición de mujer —Heine está muy determinado por la mujer—, ha sabido encontrar en cada momento la expresión justa para comunicar al lector ese discurrir del espíritu de Heine entre ideas y sentimientos cortado constantemente y de improviso por sarcasmos e ironías —acaso característica judía que nos recuerda al judío Charlot— y que, para nosotros, constituye la más señalada nota del gran romántico.

Con razón la traductora nos dice en el breve y suculento prólogo que todo Heine vive en las *Memorias del Señor Schnabelewopski*. Y es por esta vida por lo que las estampas de pueblos y costumbres y las escenas familiares quedan en las páginas del libro iluminadas con el tornasol de la mejor literatura.

Después de leer la traducción y el prólogo no podemos resistir la tentación de hacer una solicitud. Carmen Bravo-Villasante debe componer un libro sobre Heine visto desde dentro. El guión para este libro está dado en el prólogo. Es cuestión de poner manos a la obra.

P. D.

MAGIA Y MILAGRO DE LA POESIA POPULAR

por Enrique Llovet

Editora Nacional.—Madrid, 1956—Libros de Actualidad Intelectual, número 28, 323 páginas

Enrique Llovet ha recogido quinientos cantares populares españoles (tan sólo la letra; la falta de la música impide precisamente que fuera este un libro verdaderamente importante), precediéndolos de un prólogo que no llega a ser estudio, sino que es más bien una glosa de urgencia.

Guiado siempre por el mismo espíritu, Llovet ha clasificado estos quinientos cantares en trece secciones: *la voz religiosa, el dulce candor, el irónico decir, el saber sentencioso, la risa en el aire, coplas de sentir y cantar, coplas de ventura, la noche y los rondadores, los amores leales, las coplas de amores, el mal de amores, el penar en los labios y la triste lejanía*. Clasificación que podríamos llamar puramente literaria, que descansa sobre todo en lo temático y que no tiene en cuenta procedencias regionales o tipos métricos.

Enrique Llovet sale en el prólogo al paso de cualquier objeción que pudiéramos hacerle en el campo científico: «Experimento gran placer —escribe— anunciando al lector que la antología que tiene entre sus manos es arbitraria y caprichosa en grado sumo. No tiene método.» Con esto no podremos t a c h a r l e de inadvertido, pero su confesión, por así decirlo, no borra el pecado. No es que deseemos que cada libro sea un esfuerzo científico que ahogue toda espontaneidad; mas quisiéramos que estas alegres páginas repletas de canciones españolas nos ofrecieran, junto con el rico y variado material, una estructura orgánica más firme. Desde estas páginas invitaríamos de buen grado al autor —que ha recogido tan abundante cancionero— a intentar un trabajo más completo, más sistemático; acompañando a cada canción con su melodía sin armonizar. Entonces, repetimos, tendríamos un libro extraordinario. (También sería conveniente una labor de selección al escoger las variantes más bellas y definitivas de cada canción.)

Abriendo por cualquier página, saltan los viejos y gráciles cantares:

Eres alta y delgada,
como tu madre;
morena salada,
como tu madre.

o la letra de la espléndida melodía amorosa:

Si la nieve resbala
por el sendero,
ya no veré al mozo
que yo más quiero.

o el monótono ritmo infantil:

Cu-cú, cu-cú, cantaba la rana,
cu-cú, cu-cú, debajo del agua;
cu-cú, cu-cú, pasó un caballero,
... ...

R. B.

ISTORIAS DEL TREN

or ANTONIO DIAZ-CAÑABATE
diciones Cid - Madrid, 1957

Es un libro que se lee con agrado. ás que con agrado. A veces, con ína complacencia. ¿Por qué? Por más un motivo. No sé si sabré explirme.

Apenas entrados en la lectura de listorias del tren», tenemos la sención de hallarnos con un libro anguo y moderno, a la par. En prosa ncilla, desenvuelta, nada afectada, az-Cañabate cuenta divertidísimas cenas de matrimonios alborotados, ños terribles, intemperantes viudas, norios, madrileños castizos, etc., ocudas en los trenes, estaciones, cantis, salas de espera, andenes y sus edaños... Ocurridas *necesariamente*. s cuenta de manera que, sin dejar de ser moderno —sin menoscabo la propia originalidad— parece mo si viese la vida tal cual ciertos critores festivos de finales del si- XIX la vieran. Leyendo «Historias l tren» he pensado en Luis Taboa-, el admirable caricaturista de la se media madrileña. Algunos pasas del libro parecen escritos por Taada. Por un Taboada menos insisnte, por decirlo así. Díaz-Cañabate detiene un momento, para y sigue.

Revelan las páginas de «Historias l tren» hondo amor al mundo en as evocado. Advierte uno que el au- ha vivido en simpatía con trenes viajeros de todas clases, aun por motos que unos y otros a veces resulsen. Es ésta, a mi juicio, cualidad e contribuye en gran parte a la imesión de humorismo suave que la rita deja. Los sucedidos ridículos y tipos estrafalarios, aun narrados y scritos por autores hábiles y con tes de observación, si la simpatía los envuelve, sólo dan materia para storietas cómicas más o menos grasas, pero sin vida.

En fin, otra cosa presta valor al li-: las añoranzas madrileñas que de trascienden. Díaz-Cañabate, naci-, criado y educado en la Villa y rte, y, por lo que él nos dice, ya ás que cincuentón, echa de menos Madrid de principios de siglo, el de niñez y mocedad: un Madrid, en recuerdo, no falto de lacras y lásnas, pero bien humorado y de un e más luminoso y respirable.

Para completar la idea que de «Hisrias del tren» he querido dar al lec-, véanse los títulos, sacados al azar, algunos capítulos: «Señores viajes al tren», «La noche en primera», l tren botijo», «Los viajes de día», os trenes de vía estrecha».

J. M. A.

UNO QUE PASABA

or MARIANO ROLDAN
lección Alcaraván - Arcos de la Frontera

Este libro —primer libro— de Maano Roldán nos trae a las manos un njunto de poemas muy homogéneos, la forma como en el fondo. El poees de Córdoba; su andalucismo corbés parece tener un doble efecto: predilección por los versos claros y ncillos, de siete u ocho sílabas, genelmente asonantados, y un regusto r la pausada meditación del tiempo de la muerte, por el hondo cantar n dejo, a veces, machadiano. El poese queda

como siempre, repensando
mi tiempo, mi tiempo atónito,

tiempo al que quisiera convertir un presente eterno, del que poder

traer de la ribera
pasada —vivo— el hueso.

Se pregunta el poeta el porqué de canto, e imagina que

fué como si de pronto,
sin esperarlo,
a un árbol le brotaran
todos sus ramos.

Bella imagen para expresar la origil inocencia en que el poeta se halla te el misterio de su propia creación. ariano Roldán escribe, pues, dentro de un clima de preocupaciones de *hoy*, pero con cálida motivación (eso de que tan menesterosa anda nuestra poesía del presente), dejándose llevar del impulso primero, sin detener su fluir para construirse excesivos artificios intelectuales. Algo de la ascesis verbal de un Salinas hay también en esta poesía.

Poesía pensativa (¿cómo se puede ser poeta de otra manera?), mas como el agua que pasa reflejando cielo y montañas; pensativa, como la sangre serenada...

Consigo mi silencio
por el aire. Se atarda
el ritmo de la sangre
por mi palabra.

El libro lleva un dibujo del autor, por Povedano.

F. F.-S.

FILOSOFIA DEL LIBRO

(Biología, Biografía y Muerte del Libro)

por PEDRO CABA
• Madrid, 1957

A título de «acuse de recibo» se escriben estas líneas sobre la obra «Filosofía del libro», de Pedro Caba. «Filosofía del libro» ha de ser, sin duda, por la naturaleza de su contenido, objeto de estudios críticos, cuando no polémicos.

Nadie ignora que el autor de tantos libros enjundiosos, como, por ejemplo, «Europa se apaga», «Metafísica de los sexos humanos» y «La Presencia como fundamento de la Ontología», es hombre angustiado por los acuciantes problemas que en el momento presente se le plantean a la cultura. Pedro Caba, al igual que todas las inteligencias abiertas y reflexivas de hoy en día, comprende que desde hace casi medio siglo —a partir de la guerra del 14— la vida y la sociedad humanas están dentro de una era nueva. Las ideas del hombre de nuestros días son muy otras que las que sus padres y abuelos tuvieron. La ciencia y la técnica han creado en torno de él un mundo como de magia y maravilla. La ciencia, la literatura y el arte vigentes significan violento rompimiento con la ciencia, la literatura y el arte inmediatamente anteriores. Estaban, es verdad, como en germen y latentes en todo lo anterior, pues no existe cosa sin causa más o menos próxima, pero muy poco o nada se le parecen. De otra parte, en lo que llevamos de siglo, se ha multiplicado el número de las grandes urbes, y las que antes ya lo eran y tenían dos, tres, cuatro millones de almas, cuentan hoy con siete y ocho, y hasta hay una que pasa de los doce millones. La civilización mecanizada, superindustrializada en que nos vemos como cercados —sin escape posible—, exige la aglomeración de almas en grandes centros urbanos, pues para que tal civilización subsista han de estar los individuos juntos hombro con hombro, por decirlo así. Obreros con obreros, técnicos con técnicos, burócratas con burócratas, etcétera. ¿No hay peligro de que se forme, nazca, crezca y prolifique una mentalidad gregaria de esclavos?

Dadas las condiciones actuales de vida, Pedro Caba, no sin cierta emoción, se hace esta pregunta inquietante: «¿Qué porvenir le tiene reservado al libro el mundo nuevo?» Y tras una sucesión de agudos y doctos análisis del *fenómeno* libro como cuerpo y espíritu a la vez que como ente individual y hecho social, se decide a dar su respuesta. La da en el último capítulo de la obra. Según Pedro Caba, el libro vehículo exclusivo de la Cultura se va. «La gramola, la cinta magnetofónica —escribe—, el cinema, la radio y la televisión, irán poco a poco haciendo innecesario el libro de estudio, el de consulta, el de meditación y el de recreo». (Página 220.)

En el extranjero —dicho sea de paso— ya se habla y escribe de la posibilidad de una cultura por la imagen, sustituta de la del libro...

Con lo apuntado se entiende que «Filosofía del libro» es un estudio *profético*, semejante a otros que, motivados por interrogaciones parecidas, se vienen escribiendo desde el año 20 acá, tales como «La decadencia de Occidente» y «Años decisivos», de Spengler; «Una nueva Edad Media», de Berdiaef; «La rebelión de las masas». Un estudio, además, como los citados, de una lectura sugestiva, puesto que en él se interpretan con copia de razones y de metáforas, infinidad de hechos sociales, religiosos, científicos, etcétera, así pasados como actuales. Pero también, como aquéllos, en sentir de algunos lectores, un libro un tanto arriesgado.

¿Se pueden prever las reacciones del espíritu ante ambientes y circunstancias nuevas creadas por nuevas estructuras sociales y técnicas? Los hombres de ciertas épocas de la historia conocieron que algo en ellos y en torno suyo estaba cambiando; pero en qué sentido, no, o muy rara vez.

¡El espíritu, por esencia, es tan libre y múltiple!

M. A.

Don Diego Saavedra y Fajardo y la Diplomacia de su época

por MANUEL FRAGA IRIBARME • Madrid, 1956

Cuando pasado algún tiempo pueda verse, con la perspectiva suficiente, el conjunto de la actividad literaria habida en España a partir de la terminación de la guerra civil acá, quizá se advierta que uno de sus aspectos característicos es la gran cantidad de obras de erudición que se han producido. De erudición de todo género: históricas, políticas, jurídicas, religiosas, científicas, etc. Obras muchas de ellas de gran valor. Algunas, tan logradas, que igualan, cuando no aventajan, a mi humilde parecer, así en acopio de datos y en espíritu crítico para interpretarlos como en método y claridad de exposición, a los mejores trabajos de la misma índole que venían escribiéndose entre nosotros hasta no hace muchos años.

El estudio que sobre Saavedra y Fajardo publicó el año último don Manuel Fraga Iribarme es admirable. Presentado al concurso que convocó la «Academia Alfonso X el Sabio», de Murcia, para conmemorar el tercer centenario de la muerte del gran escritor y diplomático murciano, ocurrida el año 1648, fué, como tenía que ser, laureado.

LA OBRA, REPITO, ES NOTABLE POR MUCHOS CONCEPTOS. Fraga Iribarme, antes de ganar la cátedra de Derecho político de la Universidad Central, ha sido Secretario de Embajada. ¿Qué mejor formación intelectual para quien se propone estudiar una figura como la de Saavedra y Fajardo, diplomático, y una época cual la en que Saavedra actuó y desplegó su talento, cargada, por decirlo así, de espesa substancia política? Dudo que con frecuencia concurran en un historiador circunstancias tan favorables.

El trabajo es, a la vez, biografía e historia política. Fraga Iribarme, en los dieciséis capítulos de que el libro se compone, nos muestra cómo Saavedra y Fajardo, inteligente, de carácter firme, a su tiempo dúctil en apariencia, desempeña los delicados cometidos que le confían.

¡Y qué bien lo logra Fraga Iribarme! Saavedra y Fajardo y la Diplomacia de su época *es un volumen de más de setecientas páginas de apretado texto, llenas de acotaciones, pues el autor no da paso sin aportar el testimonio fehaciente del suceso que narra o del juicio que emite. Pues bien, su lectura no cansa. Está el libro inteligentemente construído, con las materias que en él se tratan puestas en su lugar, de modo que la atención del lector no se disperse y confunda. Está asimismo bien redactado; a ratos, no sin elegancia, con lo cual la erudición no resulta rebarvative, como dicen los franceses.*

Después de contarnos Fraga Iribarme en el prólogo cómo tuvo la fortuna de hallar en los Archivos de Munich casi dos centenares de documentos correspondientes a los años que van del 1633 al 1643, traza en el primer capítulo, con sobriedad y justeza, huyendo de pormenores impertinentes, la vida de Saavedra y Fajardo. A continuación, en el segundo capítulo, hace una somera semblanza de la Europa de entonces. Dedica luego los tres siguientes a describir el estado político, diplomático y militar de Alemania, Francia y España, los principales protagonistas, como él escribe. Análisis penetrantes del fenómeno histórico. Retratos magistrales de tres grandes naciones. El de España, a mi modo de ver, el más sugestivo. Lo que en él se pone de manifiesto nos toca directamente. Vive aún. Cita Fraga Iribarme un juicio de Saavedra y Fajardo que podría ser escrito hoy; hoy mismo.

LA PARTE PRINCIPAL DEL ESTUDIO, COMO EL TITULO ANUNCIA, trata de Saavedra y Fajardo diplomático; de su actuación en los diversos países donde estuvo destinado. En todo momento interesa lo que el insigne murciano hace y dice. Pero supera el más vivo interés su comportamiento en el centro mismo del enmarañado laberinto de encontrados intereses y pasiones de toda clase que alimentaron e hicieron casi interminable la llamada guerra de los treinta años.

La mira principal de España, en las vicisitudes bélicas y diplomáticas casi siempre adversas en que se veía envuelta, era asegurar las comunicaciones de sus ejércitos con los territorios y plazas de Europa todavía bajo su dominio. Saavedra y Fajardo está en todo. Vigila los pasos de Richelieu, que, no obstante su alta jerarquía eclesiástica, en su política de acabar con el poderío español, para gloria del francés, favorece, como nadie ignora, la causa de los príncipes y los Estados protestantes; enjuicia, en bien escritos despachos y cartas, la situación política y militar, y expone con toda claridad —ásperamente alguna vez— lo que en cada caso debía hacerse; se permite dar consejos sobre estrategia y movimientos de tropas. Se los da al duque Maximiliano de Baviera, personaje siempre indeciso respecto a qué lado inclinarse, si al de Richelieu o al del emperador y de España, por miedo a ver menoscabada su independencia si el emperador ganaba la partida. Naturalmente, tanto celo y diligencia de la parte de Saavedra y Fajardo acabaron por molestar, y el insigne murciano no tardó en ser relevado de su cargo de plenipotenciario.

Para terminar esta nota: Fraga Iribarme ha triunfado en su empeño difícil de destacar la figura de Saavedra y Fajardo sobre el fondo denso y complejo de los acontecimientos políticos y diplomáticos de la primera mitad del siglo XVII. Sólo un historiador, insisto, diplomático y docto en Derecho político podría conseguirlo.

J. M. ARRANZ

DESCUBRIMIENTO DE AMERICA

por JAIME FERRAN

Colección de Poesía de la Editora Nacional. Madrid, 1957. Ilustraciones de José Luis López Vázquez.

América del Norte es el tema de este libro. Los Estados Unidos en su múltiple geografía y en su evocación histórica por el lado hispánico. Jaime Ferrán insiste mucho en estos tres aspectos: geografía, historia, España.

Mas no sólo como supuesto ideológico o temático del libro, sino como material expresivo. Cada poema se aferra a esta trinidad, y rígidos conceptos se vuelcan sobre los versos y se interponen entre la imagen y el hombre. Así, por ejemplo, en el poema «Cantaré California»:

Desde que fuiste solamente un sueño
para los hombres.
Desde que
Ordóñez de Montalbo,
en mil quinientos ocho
te asignara tu puesto
«a la diestra mano de las Indias».

Este procedimiento, que al principio choca y consigue una atmósfera original, entre libresca e irónica —una

CURZIO MALAPARTE



La hora de después de muerto es la de las alabanzas. En el caso de un escritor, al menos, debe ser la del juicio honrado sobre su obra y su persona. El escritor, aunque ya no pueda hablar, sigue diciéndonos su palabra, «dictándonos» sus ideas. A éstas hemos de atender, para no engañarnos ni engañar en su nombre.

He aquí algunas palabras de Curzio Malaparte —en carta a Giancarlo Vigorelli: 27-11-1940— y otras más sobre el italiano astuto, veleidoso, brillante, escéptico, que al fin, a lo que parece, ha sido enterrado según la fe que recibió en el bautismo. Una obra como la de Malaparte, con respeto para el autor, necesita ser puesta en solfa.

«La verdad es que no soy ni peor ni mejor que mi estúpida leyenda; simplemente, soy distinto.»

...

«Mas, para ser sincero, querido Vigorelli, debo decir que si la gente me cree distinto de lo que en realidad soy, la culpa es en gran parte mía, como consecuencia de ciertas actitudes mías queridas, de ciertos gestos míos falsos y de mis contradicciones, de mi incorregible ingenuidad en querer aparecer más tunante de lo que en realidad soy.»

En cuanto se lee algo de Malaparte, se echa de ver su espíritu falaz. Su visión de la realidad es maliciosa, literaria, en el mal sentido de la palabra, retórica, retorcida, recompuesta con la preocupación de impresionar a los demás. Se ve en seguida que no nos podemos fiar de su testimonio. Como se dice vulgarmente entre nosotros, es capaz de sacrificar a su padre por una frase. ¿A la gente le gusta el ingenio —hay que reconocérselo a M.— o le gusta la mentira? Un poco de todo. Sin conocer su biografía, sólo leyendo alguna de sus obras, se advierte que M. es un hombre sin convicciones, pero tampoco escéptico, pues el escepticismo puede ser tan sincero y hondo como cualquier otra postura. La única sinceridad de M. es la necesidad de llamar la atención y de estar en candelero. Naturalmente, él dice, como todo el mundo, lo que siente, sino que es versátil por naturaleza. Eso sí, sabe convertir esa ligereza de alma en amenidad literaria.

Se ve a la legua que la visión de la realidad de Malaparte resulta embustera. A mí, al menos, me produce una sensación de desconfianza. Lo que escribe, es pintoresco o macabro, pero no se puede tomar en serio. Su sátira resulta de lo más falso, amañado y efectista, y no puede convencer a ninguna persona capaz de mediana reflexión sobre las cosas humanas. Este tipo de cínico moralista suele tener éxito. El cínico no hace sino especular con una moral determinada e interpretarla a su antojo, atribuyéndole notas exageradas y perniciosas, burlándose de ellas y pretendiendo subvertir dicha moral, pero con mucha cautela. Su juego consiste en poner de manifiesto y en solfa unos vicios hipotéticos, de los cuales la mayoría se los ha inventado él. Así parece que se ríe de unas convenciones a las que, por el contrario, y para buscar el contraste, ha tenido muy en cuenta en nombre de otra moral presuntamente superior, que muchas veces no se sabe en qué consiste. Los efectos están calculados, pues estas travesuras y atrevimientos contra las creencias más o menos comunes tienen su límite. Los extravagantes de esta clase nunca tiran piedras a su tejado; lo único que procuran, es caer en gracia. Su instinto les dice hasta dónde pueden llegar para escandalizar a la gente y, en consecuencia, obtener dinero y popularidad. Malaparte es uno de esos escritores que, pretendiendo ponerse al margen de la sociedad para juzgarla, descubre, en primer lugar, su propio juego de pasiones e intereses. Nadie engaña ni encubre nada.

Malaparte pertenece a ese tipo de fustigadores de la Humanidad, de los que algunos piensan candorosamente: ¡Qué amargura tiene! ¡Qué desesperado está! Nada de eso; se hallan cómodamente instalados en la vida. Son como espectadores de primera fila, gruñones y sarcásticos, pero que por nada del mundo pierden una función. Qué bien lo pasan cuando la primera actriz sale mal vestida o cuando pronuncia una frase ridícula que quiere ser sublime. La sociedad debelada halaga, ya se sabe, a estos criticones, pero en ello se da una combinación desconcertante: el debelador forma parte de la sociedad como cualquier otro, y al eludir él la participación en sus fallos, hace que cada cual deje de participar también, de modo que nadie tiene que ver con aquello. La maniobra psicológica es semejante a la de un conocido que iba de mesa en mesa de un café, diciendo: «Todos los que vienen aquí son unos miserables». Se salvaba a sí mismo y salvaba a quien le oía. Así, pues, todos conformes. Se trata de algunos aparentes pesimistas que se pasan la vida renegando y aprovechándose. Una de las contradicciones de esta clase de seres es la pasión de husmearlo todo y estar metido en todo, para después escapar con gesto desdeñoso y sarcástico.

Malaparte es una de esas personas a quienes no les importa nada, y que tampoco deja de importarles algo en absoluto. Lo único que les preocupa es su éxito personal, para el que poseen un poderoso instinto. Por eso se nos presenta también como uno de esos escritores a los que no podemos dejar de leer, porque siempre nos dirá algo escandaloso o picante, algo que de alguna manera nos afecta, aunque sea mentiroso. Se advierte que Malaparte es un espíritu frívolo a quien no le ocurre nada, y por ello se convierte muchas veces en el autor de las «comidillas» internacionales, por las que todo el mundo siente curiosidad, pero por las que nadie se preocupa. Hay una clase de temas que sirven para la conversación general, aunque nadie piensa en ellos a solas. Estos son los que cultivaba preferentemente Malaparte. En «Kaput», o en «La piel», se ve que todo aquello de que escribe le tiene sin cuidado. Podemos preguntarnos por qué la gente habla o escribe constantemente de lo que no le importa.

La vida y la obra de Malaparte es uno de los espectáculos más aleccionadores para describir las trampas psicológicas de que es capaz el hombre. Si el mundo le servía de espectáculo, él lo era también debatiéndose en medio de sus pasiones personales y de su orgullo. A través de sus escritos, especialmente los dos libros mentados, no parece haber sufrido de verdad. En «La piel», por ejemplo, la preocupación por el pueblo italiano —en algún capítulo se refiere especialmente a la mujer italiana— suena siempre a falsa. ¿De qué se compone el éxito de algunos escritores como C. M.? Todo en ellos conduce, en efecto, al éxito y a ganar una zona amplia de lectores universales. Uno de los signos comunes a esta expansión es el de una cierta impostura. Es preciso mentir; pero mentir cómo, de qué manera, en qué grado... He aquí la cuestión. Naturalmente, no hay fórmulas. En Malaparte es el sarcasmo, el humanitarismo a flor de piel, la pintura de escenas crudas, el ataque aparentemente feroz contra una sociedad, dentro de la cual medra muy significativamente. Estos tipos de ironistas saben sacar a esa sociedad atacada sus más preciosos jugos. A mí, personalmente, este género de escritores no me es simpático. Ya imagino lo que piensan algunos: «Claro, son brillantes y de éxito, y no gusta al que no participa de esas cualidades». Algunos incluso le llaman, a semejante distancia, resentimiento. Bueno.

Eusebio GARCIA-LUENGO

DESCUBRIMIENTO . . .

(*Viene de la página anterior.*)

ironía sentimental—, después embota un tanto la receptividad del lector. La imagen no se produce, porque el poeta interpone continuamente conceptos, datos concretos, descripciones.

Los poemas de Jaime Ferrán son serenos, y en esta serenidad está su mejor virtud. Tranquilo y preocupado por la forma, nos ofrece un libro sin violencia, de suave tinte descriptivo y sentimental, donde las vivencias, filtradas siempre, no presentan aristas cortantes.

A nuestro parecer, los mejores poemas del libro son aquellos en que el autor ha sido parco en su evocación histórica hispánica o en su notación concreta del paisaje. Por ejemplo, el «Parque del Invierno»:

Como ayer en el Parque del Oeste
—Erika, ¿lo recuerdas?—
por tu presencia florecido.
Como
en la paz de sus lentas avenidas,
que en silencio descienden hasta el río.

R. B.

PSICOANALISIS DE LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA

por ERICH FROMM

Fondo de Cultura Económica
Méjico - Buenos Aires, 1956

En esta obra, Erich Fromm describe las condiciones mediante las cuales será posible llegar a la humanización de nuestra sociedad. Fromm destaca el papel de lo humano como una forma superior de la naturaleza, y señala que aun cuando el hombre no puede escapar a las leyes de la naturaleza, sí puede, en cambio, trascenderlas, creando nuevas situaciones de existencia.

El modo de trascender a la naturaleza consiste en «humanizarla» cada vez más, desarrollando el sentido de la razón. En la medida en que la razón domine a la naturaleza, el hombre se espiritualizará, y las relaciones sociales serán más productivas... El papel superior de lo humano estriba en adquirir dominio sobre lo natural, haciendo de la experiencia una relación en la que el hombre se convierte en un fin en sí mismo.

Frente a la situación actual de la sociedad contemporánea, y de la existencia humana, en la que el hombre ha sido constituído en un medio para los fines de otros hombres, Fromm reivindica una relación humanista en la que, en vez de sacrificar al prójimo y enajenar su libertad, se manifieste una ética en que lo social se adapte a las necesidades de lo humano. El cambio implica transformar las pasiones agresivas o, lo que es igual, el arraigo con la naturaleza, en una ética totalmente sana a través de la cual cada hombre desarrolla su humanidad, que es aquella *razón* que le hace ser más profundamente libre.

Tanto el desarrollo de la obra como sus conclusiones, la tesis misma, constituyen uno de los análisis sicológicos más importantes de nuestro tiempo. Desde el punto de vista de la sicología profunda, la lectura de este libro permite seguir el desenvolvimiento del *método* ético en la investigación de la personalidad, en relación con el tipo de patrones y normas de vida que la condicionan. El método sicoanalítico de Fromm, basado en el estudio de las relaciones entre la ética de la personalidad y la estructura social, constituye en este momento uno de los instrumentos dialécticos más sistemáticos con que cuenta la sicología moderna.

C. ESTEVA-FABREGAT

(Viene de la página primera.)

te sereno, ocupa un puesto entre las figuras que comienzan a transformar Africa: Nasser, Jomo Kenyata, Burguiba, Mohamed V.

Multitud de problemas acecharán ahora al nuevo Estado. Pero eso, ¿qué importa? Como los interrogantes que acechan al joven cuando salta a la palestra de la vida, más que problemas son espléndidas posibilidades. Todo es ahora nuevo, exuberante y múltiple en estos primeros momentos. Juventud que la vieja Europa mira sin comprender demasiado y con una leve sonrisa de suficiencia que desgraciadamente oculta pobreza de impulsos y de energía.

Europa ya no está sola. No aceptar esto sería cerrarse en estéril actitud y quedar, por último, al margen. Europa ya no es el mundo. Grandes masas humanas han comenzado a bullir sacudiendo la vieja pero superficial tutela europea. Primero fué América. Pero América todavía sigue siendo en algo Europa. Porque su historia precolombina es poco más que «mito» (salvo en alguna salpicadura mexicana). El europeo fué más fuerte e impuso sus nombres, su historia y su raza. La continua emigración europea prosigue sin cesar este trabajo. América aun no es del todo América.

En América se acoge a los europeos. En Asia y Africa se les expulsa. América es Europa. En Asia y Africa somos forasteros.

No; Europa no está ya sola. Quizá se ha gastado y Spengler tenía razón; está empobrecida, no de ideas, sino de energía. El europeo, tras miles de años de práctica, se ha hecho aptísimo para crear y transformar, para el arte y para la técnica. Pensar, para el europeo, no significa muchas veces más que tradición y oficio. La técnica europea ha transformado el mundo, pero a Europa le empieza a faltar vigor para imponerla.

Los últimos grandes impulsos —el psicoanálisis, Einstein, la desintegración del átomo, Marx, la pintura social, la música gozosa, la arquitectura funcional, Heidegger...— son aún europeos, pero se escapan de nuestras manos, en el sentido de que tras los grandes hombres que piensan y crean no hay un pueblo vigoroso y entusiasta dispuesto a proyectarse sobre el mundo.

Asia ha dormido largamente, sin ser tocada en absoluto por los europeos, que, como moscas sobre el lomo de un caballo dormido, chupaban un poquito de sangre de la superficie. La ridícula «dominación comercial» europea a través de puertos, «concesiones» y «enclaves», ha terminado. El sueño de Asia era acumulación de energías.

Japón abrió la marcha, pero su despertar fué sólo mimetismo, imitación de Europa y América. Salió del sueño asiático para caer en algo peor: en la senil modorra europea. Algo ha fallado en el Japón; quizá ha faltado el genio político.

Las demás naciones asiáticas —desde el cercano Israel de Ben Gurion y la cercana Siria de El Quatli, pasando por la India de Gandhi y Nehru y por la China de Mao-Tse-Tung, hasta la lejana Indonesia de Soekarno— han sido sacudidas por movimientos poderosos y profundos, que parten de sí mismas y que no son mimetismo ni imitación.

Africa —árabe y negra— despierta también. He aquí cómo culturas absolutamente independientes coinciden en un instante dado, movidas por un viento nuevo y universal.

¡Qué bellamente suena a frescor y a ingenuidad la toponimia africana! ¡Y qué polvorienta y agotada la nuestra! Roma, Colonia, París, Londres, Praga, Viena...

El mundo se abre como en aquellos tiempos bellos de los descubrimientos; y brotan nuevos espacios hacia una nueva y gran concepción unitaria, donde no obstante cada entidad nacional afirma su diferenciación.

Variedad en la unidad: tiempos ricos y espléndidos nos aguardan. Arrojemos los europeos nuestra mezquina y sutil hipercrítica envejecida, e intentemos ser frescos y nuevos como estos pueblos que renacen, o de lo contrario quedaremos estériles y resentidos en nuestra vieja casona, devanando recuerdos hasta un lejano, lejanísimo despertar...

● KWAME N'KRUMAH HA ESCRITO un libro sobre el nuevo Estado de Ghana y sobre sí mismo. La revista «Preuves», de mayo último, reproduce el primer capítulo, y de allí traducimos...

¿Quién no se alegrará leyendo estas páginas sencillas, pero hondamente vitales que nos llegan desde el interior de una choza africana, donde ha penetrado el viento del despertar?

R. B.

AFRICA NEGRA

LAS TRES ALMAS:

"MOYGA", "NTORO" y "OKRA"

Yo nací en la aldea de Nkroful, en el Nzima, un sábado, a mediados de septiembre, a mediodía. Es el único dato preciso, concerniente a mi nacimiento, que se ha conservado.

El Nzima está situado en el extremo suroeste de la Costa de Oro; se extiende sobre una superficie de unos 1.600 kilómetros cuadrados, desde las orillas del río Ankobra, al Este, hasta las lagunas del Tano, al Oeste. Su población es de unos cien mil habitantes. Es un territorio ya de largo tiempo conocido por los europeos, que lo denominaron Apolonia, por ser el día de San Apolinar cuando el blanco pisó por vez primera el territorio de Nzima.

En las regiones del interior de la Costa de Oro nadie se preocupaba de registrar los nacimientos, bodas ni fallecimientos, como se acostumbra en el mundo occidental. Tales sucesos no ofrecían otro interés que las fiestas para las que servían de pretexto. Según la costumbre tribal, bastaba a una madre, para conocer la edad de su hijo, calcular el número de fiestas nacionales celebradas desde su nacimiento. En la mayoría de los casos, sin embargo, ni siquiera se recurría a este procedimiento, pues la noción de edad nada contaba en estas apacibles colectividades.

La fiesta nacional del Nzima se llama «Kuntum». Y, según los cálculos de mi madre, cuarenta y cinco Kuntum han tenido lugar desde mi venida al mundo. Según eso, yo habría nacido en 1912.

Por otra parte, en opinión del sacerdote, que más tarde me había de bautizar según el rito católico romano, esta ceremonia tuvo lugar el 21 de septiembre de 1909. Quizá esta fecha no fuera sino una simple conjetura suya, pero yo siempre la he utilizado en los documentos oficiales, no por estar persuadido de su exactitud, sino por satisfacer de alguna manera las necesidades administrativas. Hasta hace poco no he podido comprobar cuán cerca de la realidad estaba esta conjetura.

HACE POCO TIEMPO PASE UNAS CORTAS vacaciones en el Nzima; tuve ocasión de volver a ver lugares familiares de mi infancia y de volverme a hundir en el pasado. Estaba sentado con unos amigos a la orilla del mar, en Half Assini; nuestras miradas fueron atraídas por la masa herrumbrosa del «Bakana», un barco mercante de la «British and African Steam Navigation Company», que naufragó en 1913, y encontró allí su última morada.

El «Bakana» me fué siempre tan familiar que jamás reflexioné en la indicación preciosa que podía suministrarme para determinar mi edad. Uno de mis amigos me preguntó qué sucedió en aquel entonces, y si yo me acordaba de ello. Aunque en aquel tiempo yo no tendría más de tres o cuatro años, como máximo, me acuerdo muy bien del relato que me hicieron de la catástrofe.

La noche del 27 de agosto de 1913, el «Bakana», que volvía de Nigeria hacia el Reino Unido con carga de aceite, se encontró en grave apuro, a causa de la fuerte resaca, entre Dixcove y Half Assini. A pesar de los esfuerzos de su capitán, el «Bakana» fué arrastrado irremisiblemente hacia los bajíos por una fuerte corriente; su hélice se hundió más de metro y medio en un banco de arena. Al día siguiente, dos embarcaciones, el «Ebani» y el «Warri», intentaron sacar de allí al mercante, pero todos los esfuerzos fueron inútiles. El capitán Richard Williams, comandante del «Bakana», dió entonces orden de abandonarlo; la tripulación y los pasajeros pasaron a las canoas, y llegaron sanos y salvos a la costa. La chalupa que transportaba al capitán hacia los otros barcos zozobró, y el capitán se ahogó. El mar devolvió más tarde su cuerpo, y le enterraron en Half Assini, donde, a pesar de la pátina del tiempo, puede aún leerse sobre la losa sepulcral: «Capitán Richard Williams, que murió en el mar el 28 de agosto de 1913, a los cuarenta años... El día nace y las sombras se ocultan...»

Tengo un vivo recuerdo de las historias que circularon sobre la causa del naufragio: el dios del río Ama Azule, queriendo visitar a la diosa del cercano río Awianialuanu, había provocado el naufragio para apoderarse de un barco. Esta explicación quedaba reforzada por el hecho de que el «Bakana» había sido arrastrado implacablemente hacia la desembocadura del río, donde encalló, sin que jamás fuera posible ponerle a flote. Profundamente hundido en la arena, aquel enorme casco, enmohecido, yace en una soledad turbada solamente por la corriente que le va deshaciendo, majestuoso aún, a pesar de sus mástiles desgajados y su casco abierto.

Las gentes de Half Assini pretenden siempre que al anochecer ven las luces de un navío —el «Bakana»— surcando las aguas en dirección al río Awianialuanu.

Mi madre me confirma que entonces yo era muy pequeño, y que el suceso acaeció poco después de dejar Nkroful para irnos a vivir con mi padre a Half Assini. Suponiendo, pues, que yo haya nacido en 1909, el sábado más próximo a mediados de septiembre es el 18. De manera que la fecha de mi nacimiento es, probablemente, el 18 de septiembre de 1909.



ESE DIA, EN LA ALDEA DE NKROFUL hubo grandes fiestas al son del tam-tam, aunque hay que reconocer que no fueron para festejar mi venida al mundo, sino con ocasión de los ritos fúnebres en memoria de mi abuela materna, fallecida poco antes. En la tribu de los Akans (de la que los Nzimas forman parte), las ceremonias fúnebres son mucho más importantes que las de los nacimientos y las bodas. Los ritos fúnebres presuponen la existencia de un mundo sobrenatural, y para que los muertos no padezcan incomodidad alguna, son enterrados con oro, ropas y otras cosas necesarias para su supervivencia. Los días que siguen al entierro del difunto, parientes y amigos no cesan de llorar su desaparición. Tres semanas después se celebra una ceremonia de recuerdo, consagrada a todos los difuntos del clan, que comienza por la ofrenda de libaciones a los espíritus y termina al amanecer con juegos, danzas y festejos.

Así, pues, en Nkroful, los habitantes no se conmovieron aquel día por mi nacimiento. He de decir, no obstante, que en torno mío hubo gran bullicio, porque yo tardaba tanto en manifestar mi voluntad de vivir, que mi madre, creyéndome muerto, había dejado ya de inquietarse por mí. Este comportamiento no denota, como pudiera creerse, insensibilidad, porque una creencia muy arraigada entre los akans afirma que una madre se vuelve estéril si llora la muerte de su hijo, y la esterilidad es la desgracia más grande que pueda herir a una mujer africana.

Pero las mujeres de mi familia, que no habían asistido a las ceremonias fúnebres, no quisieron confesarse tan pronto vencidas. Decididas a insuflarme la vida como fuera, comenzaron a hacer tanto ruido como pudieron con sus címbalos y otros instrumentos, al tiempo que me sacudían enérgicamente; incluso me metieron una banana en la boca, esperando así hacerme toser y forzarme a respirar. Terminaron por despertar mi interés y, acabada su tarea, devolvieron a mi madre un hijo del sábado vigoroso y llorón.

LOS AKANS DAN UNA GRAN IMPORTANCIA al día del nacimiento, porque es el que determina la esencia del alma inmortal. Creen que cada hombre tiene tres almas: el alma de la sangre o «moyga», transmitida por la madre y asimilada a la del clan; el alma «ntoro», transmitida por el padre, y el alma inmortal, llamada «okra». Para evitar posibles confusiones respecto a esta última, se da al niño un nombre especial, según el día de la semana en que nazca. Un niño varón nacido el domingo se llamará Kwesi; si nace el lunes, Kodjo, y así sucesivamente. Si nace en sábado, se llamará Kwame. Hay otras supersticiones que rodean el nacimiento. Por ejemplo, se cree que el primer hijo será poco inteligente; el tercero, precoz y turbulento; que el noveno traerá suerte, y el décimo, mala suerte. Y el temor a la mala suerte es tan grande, que a veces se ahoga a la criatura a su venida al mundo o poco después.

Si es cierto que yo no puedo escapar a este orden de cosas —ya que, nacido en sábado, llevo el nombre de Kwame—, debo entristecerme por haber sido el primer y único hijo de mi madre, condenado, pues, por la tradición a no gozar sino de una inteligencia inferior a la media.

NKROFUL ES UNA ALDEA TIPICA del oeste africano, con sus cabañas de barro y ramajes y sus casas de bambú. El suelo, pedregoso, está amesetado; por un lado desciende en escarpa abrupta hacia un arroyo; por el otro, hacia un lago pantanoso. Allí viví con mi madre hasta los tres años, aproximadamente; entonces dejamos el pueblo, para reunirnos con mi padre, orfebre en Half Assini.

Half Assini está a unos ochenta kilómetros de Nkroful, en la frontera de la Costa de Marfil francesa. Es muy molesto para los Nzimas que el río Tano y la laguna del Ayi, donde desemboca dicho río, hayan sido elegidos como frontera entre los dos países, porque los indígenas, que habían establecido poblados pesqueros alrededor del lago, se encuentran ahora que pertenecen a países distintos. El descontento es grande, por los requisitos aduaneros, las diferencias de lengua y demás obstáculos que lleva consigo una frontera.

Muchos indígenas viajan aún a pie, dando un rodeo por la costa. Hoy día aun se siguen viendo mujeres que, llevando pesados fardos sobre sus cabezas, parten con paso rápido para un recorrido de siete horas. ¡Y cuando llegan, todavía tienen el andar ligero! En nuestros días no es raro ver algún camión haciendo el trayecto, pero sólo durante la marea baja.

Los camiones eran desconocidos en mi niñez; tampoco había verdaderas carreteras, y cuando dejamos mi madre y yo Nkroful, hicimos el viaje a Half Assini a pie, pasando por Esiama y bordeando la costa. Esto nos llevó casi tres días, y tuvimos que pasar dos noches en los pueblos que atravesamos. Cuando viajábamos por la selva y no habíamos podido recorrer durante el día el trecho prefijado, teníamos que dormir al aire libre. Me acuerdo de haber ayudado a mi madre a recoger ramas y hojas secas para encender fuego que mantuviera a distancia a los animales salvajes. Por lo demás, yo no tenía miedo de ellos; como todos los niños, tenía en mi madre una confianza absoluta.

MI MADRE ME RODEABA DE UNA protección vigilante y fiel. Aunque me dejaba

mucha libertad, para que no me sintiera nunca excesivamente enmadrado, siempre estaba allí donde la necesitaba, y tenía la facultad de prevenir mis deseos sin que entre nosotros mediara palabra alguna. Se notaba que no le era necesario alzar la voz para dar órdenes; su presencia, sus gestos tranquilos y decididos, eran de una cualidad tal que la colocaban por encima de mucha gente y le daban una autoridad natural.

Mi padre era un hombre de carácter, extremadamente bueno y muy orgulloso de su hijo. Aunque yo, probablemente, he sido un niño de lo más caprichoso e insoportable, no recuerdo que haya él levantado nunca la mano contra mí. En realidad, sólo me acuerdo de haber sido castigado una única vez; fué mi madre, un día que ella se había negado a satisfacer uno de mis caprichos, y yo me había vengado escupiendo en el guisado familiar.

Formábamos una gran familia, porque aunque yo era el único hijo de mi madre y mi padre, éste había tenido muchos hijos con otras mujeres con las que se había casado, según la costumbre indígena. La poligamia era entonces completamente legal, y aun hoy es muy corriente que cada hombre tenga tantas mujeres como sus medios económicos se lo permitan. De hecho, la posición social de un hombre es tanto más elevada cuanto mayor sea el número de mujeres que pueda mantener. Por extraordinario y censurable que pueda parecer este género de vida a los ojos de los monógamos convencidos, y sin querer, de manera alguna, defender a los de mi sexo, es un hecho comúnmente admitido que el hombre es naturalmente polígamo. Los africanos no han hecho sino reconocer este estado de cosas, legalizar (o hacer aceptar por la sociedad) un comportamiento que el hombre ha tenido siempre, y que subsistirá, sin duda, tanto tiempo como él mismo. Es interesante hacer notar que en estas colectividades polígamas el número de los divorcios es insignificante en comparación con los países que practican la monogamia. Este hecho es tanto más sintomático teniendo en cuenta que el divorcio se obtiene con más facilidad que en la sociedad monógama, ya que el matrimonio puede ser anulado por cualquiera de las razones siguientes: adulterio, esterilidad o impotencia, alcoholismo, incompatibilidad sexual, carácter irascible de la mujer, dificultad en las relaciones con la suegra o matrimonio contraído entre miembros de un mismo clan. Todos los miembros del clan son considerados como de la misma sangre; si ha sido efectuado un matrimonio entre dos de sus miembros, se teme que el clan entero se atraiga la cólera de los dioses. Mis padres, por ejemplo, pertenecían ambos a la misma tribu, pero mi padre era del clan de los Asonas y mi madre del de los Anonas. Como el nombre se transmite por las mujeres, yo no pertenezco al clan de mi padre, como en las familias occidentales, sino al de mi madre. La línea de mi padre se continúa por el hijo mayor de su hermana, miembro del clan Asona.

ADEMAS DE NUESTRA FAMILIA MAS cercana (que comprendía unas catorce personas), me parece que albergábamos constantemente a otros parientes, y nuestra casita estaba siempre llena. Es costumbre entre los africanos que todo pariente, por lejano que sea, aterrice en casa de uno cuando le plazca y se quede a vivir allí el tiempo que quiera. Nadie se ofende por su llegada ni se inquieta por la duración de su estancia o la fecha de su marcha. Esta hospitalidad provoca a veces grandes abusos, porque basta que una familia llegue a alcanzar un cierto bienestar, para que su casa sea inmediatamente invadida por hombres y mujeres que alegan parentescos lejanos para vivir a sus expensas, hasta agotarle todos sus recursos.

Todos los miembros de mi familia vivían en buena armonía; apenas recuerdo disputas. Las mujeres de la casa cocinaban y se ocupaban de mi padre por turno semanal, al mismo tiempo que trabajaban en el campo o en alguna industria casera para aumentar los ingresos. Para nosotros, los chicos, era una vida maravillosa; no teníamos otra cosa que hacer sino jugar todo el día; nuestro terreno de juegos era vasto y variado: a dos pasos teníamos el mar, la laguna y el atractivo de la selva inexplorada.

Pero no teníamos juguetes. Me acuerdo a menudo de uno de nuestros compañeros de juego, cuyo padre había ganado algún dinero; llegó un día con una pequeña bicicleta, y ya no se le volvió a ver más que pedaleando por la playa. Nosotros le envidiábamos enormemente, y soñábamos con pedírsela un rato; pero estaba tan celoso de su bicicleta que no la dejaba un instante. Hoy, sin embargo, es él quien debe envidiar a los otros, pues su padre murió, dejando a su familia sin un céntimo e incapacitada para subvenir a sus necesidades.

Fué probablemente esta bicicleta la que dió a mis hermanos la idea de construir una con ayuda de dos aros de hierro que habían encontrado. El recuerdo más vivo que tengo de todo aquello es su manera de tratarme como a una mascota, como a algo sagrado. A pesar de las ganas locas que tenían de sentarse sobre la máquina y de ser los primeros en probarla, fué a mí a quien instalaron en el sillín, sujetándome fuerte por temor de que me cayera.

Cuando pienso hoy en la ternura y en el respeto que siempre me testimoniaban, me pregunto a veces si, en el fondo, no me considerarían un niño terriblemente mimado. Temían, probablemente, que yo llamara a mi madre a grandes gritos, y la tenían en tan gran estima que cuidaban de no disgustarme. En efecto, mi madre casi nunca me negó nada —y yo, sin duda, abusaba a veces de su bondad—; pero creo que procuraba disimular un poco su afecto, porque cuando nos daba la comida, a mí me servía el último. Yo dormía en su cama —hasta que decidí yo mismo ir con mis hermanastros—, y me acuerdo de mi indignación cuando mi padre venía a acostarse y cuando insistía en meterme entre ellos. El, muchas veces intentaba explicarme que estaba casado con mi madre; pero yo le respondía que también yo estaba casado con ella, y que mi deber era protegerla.

A diferencia de la generalidad de los niños durante el crecimiento, yo tenía poco apetito. Mi madre se alarmaba ante lo difícil que era hacerme comer. Descubrió que el hambre me despertaba a veces a media noche, y tomó la costumbre de ocultar galletas de mijo bajo mi almohada, de manera que cuando tuviera hambre podía comérmelas y volver a dormir. A mediodía, casi nunca comía, y sólo dejaba el juego por la noche para comer lo que hubiera. Mis padres no me regañaban, y cuando se dieron cuenta de que yo tenía una excelente salud, pese a la irregularidad de mis comidas, cesaron de atormentarse.

YO TENIA MUCHOS AMIGOS, PERO mis mejores momentos de felicidad transcurrieron siempre en la soledad. Acostumbraba a vagabundear solo, a pasar las horas observando a los pájaros y a los animalitos del bosque, y escuchando sus innumerables llamadas. A veces quería algo más que observar: quería tocarlos y acariciarlos. No tardé en imaginar medios para su captura, no para matarlos, sino para llevarlos a casa y jugar con ellos. A menudo volvía con una ardilla, un pájaro, una rata o un cangrejo. Me acuerdo que un día no quise salir de viaje con mi madre si no me dejaba llevar mi pájaro predilecto. Apretando la jaula contra mí, debí ahogar al pobre animalito o hacerle morir de terror; el caso es que, a los pocos kilómetros, descubrí de pronto que mi querido pajarito había muerto. Esto me dió tal pena, que mi madre no pudo consolarme, y tuvimos que volver a casa.

Los fantasmas están íntimamente unidos a la vida de las tribus, y yo había oído contar muchas de estas historias. Pero en lugar de asustarme, recuerdo que mi ilusión era morir, para ser como esas almas privilegiadas que pueden atravesar muros y puertas cerradas, sentarse invisibles entre la gente y gastar impunemente todas las bromas imaginables.

No sé si esta fascinación ante lo sobrenatural denotaba en mí un don de adivinación; pero mi madre me ha contado más de una vez que yendo yo a sus espaldas —como suelen ir los niños africanos—, en uno de nuestros frecuentes viajes, ella tuvo que atravesar un vado, y cuando estábamos en el centro, exclamé alegremente: «¡Estoy encima de un pez!». Mi madre quedó sorprendida de la repentina exclamación, y más aún al descubrir que ella había pisado un pez. Todo terminó bien, pues le pudo capturar, y aquella noche nos sirvió de cena.

Ante los extraños, yo debía de parecer un niño raro y difícil. ¿Quién podría pensar que aquel muchachito que se estaba solo en su rincón, con un dedo metido en la boca, y que desaparecía durante horas enteras, pudiera escupir fuego como una ametralladora cuando se le hostigaba, y emplear uñas y dientes para defender su idea de la justicia? Especialmente, hice huir a dos hombres, a los que asustó mi actitud.

El primero fué un policía, que reprendió a uno de mis hermanastros por una tontería que había hecho en la playa. Como no le soltaba del brazo, yo me encolericé, y empecé a bombardearle tan violentamente con arena que abandonó a su víctima para huir. Luego le contó lo sucedido a mi padre, que me reprendió severamente, pero yo creo haber percibido en sus ojos un resplandor de regocijo.

El segundo, enamorado de una de mis hermanas, vino a casa para pedirla en matrimonio. Al principio, yo no comprendí ni quién era ni por qué había venido; pero entre la algazara general, alguien me explicó que quería casarse con mi hermanastra y llevársela con él. Me puse a aullar como un poseído y a dar tales patadas al pobre enamorado, que tuvo que marcharse huyendo.

Sin embargo, no tardé en aprender que la vida de un muchacho no es siempre color rosa, al menos para los que tienen unos padres como los míos. Aunque mi madre no había recibido nunca una verdadera instrucción, decidió que me enviaran a la escuela a la primera ocasión. Mi padre, sin duda bajo la influencia de mi madre, estaba de acuerdo en ello. A mi padre era posible ablandarle, pero mi madre, una vez que tomaba una decisión, no cambiaba de parecer.

MI PRIMER DIA DE ESCUELA me decepcionó de tal forma que me escape, decidido a no volver a poner los pies allí. Pero mi madre no quiso oír nada de mis indignadas protestas; todas las mañanas, tranquila, pero resuelta, me arrastraba por el brazo hasta la clase misma. Acabé por comprender que yo había perdido la partida, y como no tenía más remedio que ir a la escuela, decidí sacar el mejor partido posible y aprender alguna cosa. Con gran sorpresa por mi parte, descubrí que me gustaba estudiar; estaba impaciente por volver cada día a clase, a pesar del terror que nos inspiraba el maestro, que creía firmemente en la eficacia del proverbio: «Quien mucho quiere, mucho hiere». No me gustaba hacer las cosas contra mi voluntad, y soñaba con el paraíso que sería la escuela si se nos dejase estudiar en paz, sin la vigilancia de ningún maestro.

Había una sola sala para todas las clases, y el maestro daba la lección por turnos. Su tarea debía de ser muy trabajosa, tanto más cuanto que nosotros nada hacíamos por facilitársela. Afortunadamente para mí, me gustaba aprender, hasta el punto de que mi único temor llegó a ser que mi padre alguna vez no pudiera pagar la matrícula: en aquel tiempo, tres peniques al mes. Así, pues, me dediqué a criar pollos, que vendía a seis peniques cada uno, con lo que pude pagar no solamente la matrícula, sino también algunos libros. Por otra parte, mis temores respecto a las dificultades económicas de mi padre no tenían fundamento, pues recuerdo que jamás nos negó nada a ninguno, y que se mostraba especialmente generoso conmigo.

Un incidente de mi vida escolar quedó grabado en mi memoria, probablemente porque fué mi primera lección de disciplina. Los alumnos no queríamos mucho al maestro, que hacía demasiado uso de la vara, a menudo sin razón, al menos según nuestra opinión. Un día nos enteramos de que venía un inspector a visitar la escuela; inmediatamente vimos allí la ocasión de tomarnos un desquite. Nos reunimos y acordamos hacer novillos todo el día, hasta que se marchase el inspector. Mi único pesar fué no ver la cara que debió poner el inspector al entrar en la clase vacía, o, mejor aún, el estupor horrorizado del maestro. Sin duda, debió de llevarse un gran disgusto; pero al día siguiente fué él quien tuvo la última palabra; vara en mano, esperaba nuestra llegada. Tuvimos que desnudarnos y recibir cada uno veinticuatro golpes en el trasero. Me hicieron tanto daño, que durante tres días no pude sentarme. Pero por maltratados que quedaron mi cuerpo y mi orgullo, comprendí que había merecido el castigo. Y, desde ese día, aprendí a aceptar los castigos que considero merecidos, por humillantes que sean.

TRES TEMORES

POR ESTA EPOCA ES CUANDO comencé a sentir la influencia de un sacerdote católico, un alemán llamado Georges Fischer. Este hombre, macizo y calmo, me tomó afecto y me ayudó mucho en mis estudios. Fué, de hecho, casi mi tutor durante los primeros años de escuela, descargando así a mis padres de una gran parte de las responsabilidades que les imponía mi instrucción primaria. Mi padre no tenía ningún sentimiento religioso; pero mi madre se había convertido al catolicismo, y por ella y por el padre Fischer fuí bautizado según el rito de la Iglesia romana.

En aquel tiempo, yo tomaba mi religión muy en serio, y a menudo podía verseme ayudando a misa. Cuando fuí mayor, sin embargo, la disciplina severa del catolicismo romano me pareció asfixiante. No es que yo fuera menos creyente, sino que yo quería poder adorar a mi Dios y comulgar con El en absoluta libertad, porque mi Dios es un Dios muy personal, que únicamente puedo alcanzar solo y sin ayuda de sus ministros. Encuentro inútil y molesta la intervención de un mediador en un terreno tan íntimo. Hoy día yo soy cristiano, sin pertenecer a ninguna Iglesia determinada, y siendo, al mismo tiempo, socialista marxista, no he visto jamás contradicción en esta actitud.

Probablemente, el mismo temor de ver mis aspiraciones contrariadas por la Iglesia católica es el que me hizo temer las relaciones femeninas. Por aquel tiempo, mi miedo a las mujeres sobrepasaba todo lo imaginable. Me acuerdo de una muchacha vecina mía que tenía la costumbre de esperarme horas enteras en una pequeña avenida que había detrás de nuestra casa. Si pasaba yo por allí, ella me abordaba e intentaba entablar conversación. Viendo que yo la miraba con los ojos muy abiertos, como un animal espantado, creyó, sin duda, que lo hacía por timidez, y se animó a decirme al oído que me amaba. Yo me horroricé y la injurié como si me hubiera hecho algún mal, y corrí a mi madre a quejarme de la deshonestidad de aquella muchacha. Mi madre se echó a reír, y me dijo: «Deberías de sentirte halagado, hijo mío. ¿Qué mal hay en que te quieran?».

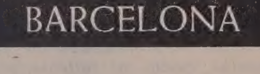
Ella me perseguía con sus atenciones, y comenzó a llevarme algunos manjares, que daba a mi madre. En cuanto supe que venían de ella, me negué a probarlos; hicieron falta varios días para que mi madre lograse hacérmelos comer.

NUNCA ME HE DESEMBARAZADO de esta actitud frente a las mujeres. Hoy ya no es miedo, sino algo más profundo. Quizá el temor de verme aprisionado, de ver esfumarse mi libertad o de sentirme dominado de una manera u otra. Experimento los mismos sentimientos frente al dinero y a las religiones dogmáticas inmutables. Las mujeres, el dinero y la religión no deberían tener, a mi parecer, sino un papel muy secundario en la vida de un hombre. De lo contrario, existe el riesgo de ver la personalidad aplastada y sojuzgada por una de estas tres divinidades.

Si yo hubiera escuchado las palabras amorosas de la muchachita de la avenida, quizá hubiera pasado el resto de mis días con ella en Half Assini, como maestro de la escuela local o como sucesor de mi padre en su oficio. Pero las cosas habrían de suceder de manera muy distinta...

KWAME N'KRUMAH





HENRY GREEN

Se celebró en el bar-librería Cristal City de Barcelona, un cock-tail en honor del novelista inglés Henry Green, cuya primera traducción castellana acaba de publicar Biblioteca Breve (Editorial Seix y Barral).

Invitados por Carlos Barral, Director de la Biblioteca, asistieron casi todos los críticos literarios barceloneses y una nutrida representación de escritores, entre otros: J. M. Valverde, J. M. Castellet, Antonio Vilanova, Enrique Sordo, Enrique Badosa, Mercedes Salisachs, G. Ferrater, J. Gil de Biedma, J. A. Goytisolo, Fernández de la Reguera, Susana March, Juan Vinyoli, J. E. Cirlot, Angel Marsá, Lorenzo Gomis, Rafael Santos Torroella, etc.

EL PAISAJE EN LA PINTURA

Exposición "Rodríguez-Acosta"

GRANADA

Dentro del marco del VI Festival de Música y Danza de Granada se ha celebrado en esta ciudad el primer Concurso-exposición convocado por la «Fundación Manuel José Rodríguez-Acosta», este año sobre el tema «el paisaje».

«Al certamen —nos comunica nuestro co-
borador J. Corral Maurrell— en el que se
torgaron tres bolsas de viaje en el extran-
ro para pintores jóvenes, además de un
arto premio concedido por el Ayuntamien-
de Granada, concurrieron más de seten-
pintores, muchos de ellos galardonados
en la Nacional de Bellas Artes. Con el
rtamen de la Fundación granadina se
iensa constituir en años sucesivos un im-
ortante ciclo de arte, y si este año el tema
ropuesto es «el paisaje» —tema que tan
ien encaja en esta hermosa tierra—, en
tros será el *retrato*, la *naturaleza muerta*
bien la *escultura al aire libre*, en los sin-
ulares jardines de la residencia de la Fun-
ación.»

«El *carmen* donde la exposición tiene lu-
ar fué diseñado y construído por el fun-
ador, aquel gran pintor granadino que se
amó José María Rodríguez-Acosta. En la
oto de Torres Molina que ofrecemos, des-
ca la línea elegante y sobria de este pa-
cio, que ha quedado incorporado al pai-
je granadino.»

«La "Fundación Rodríguez-Acosta" surge
or voluntad testamentaria del artista. Fué
osé María Rodríguez-Acosta hombre con
isión elevada de las cosas y de las cir-
unstancias, de amplios horizontes; viaje-
o y «universal», como también los grana-
inos Angel Ganivet y Federico García Lor-
a. La independencia y un gran sentido de
depuración y exigencia de sí mismo pre-
idieron su obra pictórica.»

«Del Patronato de la Fundación forman
arte, junto con el Director General de
Bellas Artes, don Antonio Gallego Burín, y
l Catedrático don Alfonso García Valde-
asas, otras destacadas personalidades gra-
adinas y los hermanos del fundador, don
Manuel y don Miguel Rodríguez-Acosta.
Presidente del Patronato es un joven ar-
ista de espíritu ancho y generoso, que ha
btenido dos segundas medallas en la Na-
ional de Bellas Artes —de dibujo este
ño, de pintura el anterior—, y que ali-
enta grandes ilusiones en cuanto al porve-
ir de la Fundación: es Miguel Rodríguez-
Acosta Carlström, sobrino del fundador.»

«Las obras, con un original montaje, se
gruparon en siete amplias salas, procuran-
o cierta homogeneidad entre los cuadros,
o que es muy conveniente para el exposi-
or —se evita que unas obras «se coman»
otras— y para el público.»

El catálogo de la exposición que comentamos lleva un corto pero jugoso prólogo del profesor Lafuente Ferrari, del que por su interés general destacamos lo que sigue:

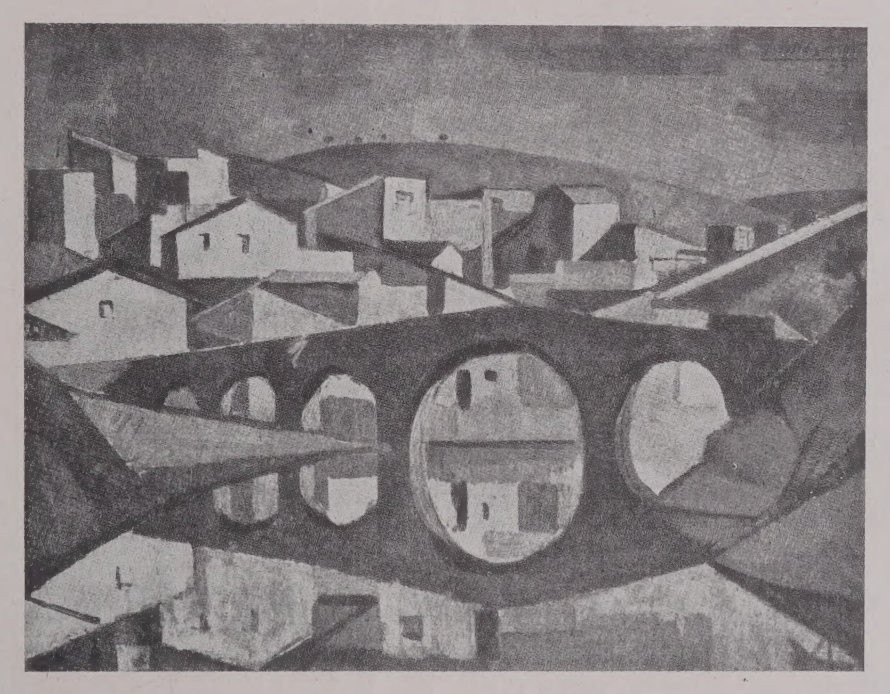
«En un punto crucial de la historia de la
intura, cuando lucha, en crítico momen-
o, la tradición humanística del arte con
a concepción deshumanizada de las for-
nas abstractas, el paisaje se encuentra en
n cierto punto de equilibrio que le ase-
ura una efectiva vitalidad a los ojos del
ombre moderno.»

«En cierto modo, el paisaje comporta un
rincipio de deshumanización, si entende-
nos por ello que el hombre descansa en
ste género pictórico de la contemplación
e sí mismo... o, por lo menos, de la ex-
lusiva atención al tema humano expresado
on líneas y colores. La naturaleza nos des-
ansa del hombre. El pintor que a la na-
uraleza se entrega, descansa de sí mismo,
ero al mismo tiempo se vierte en ella, por-
ue la gran realización del paisaje moder-
o no ha sido solamente la de representar, sin más, los espectáculos del mundo natural exterior, sino la de humanizar su apariencia visual, dotando a la inerte naturaleza representada de una expresividad cargada de humanismo. Cuando hablamos de la máxima aspiración del pintor de paisaje, que es la de poetizar su propia visión, queremos dar a entender que el pintor vuelca, en la naturaleza que tiene ante sí, el lirismo, el ansia de infinito a que el hombre nunca renuncia. Por eso también ha sido el paisaje uno de los más libres géneros pictóricos, porque la originalidad de un paisajista está en la traducción auténtica de su sentimiento personal. Lo que la naturaleza nos ofrece es sólo material inerte para un cuadro en el que la sensibilidad subjetiva impone al lienzo plano, a la forma y al color, las calidades de su espíritu. Nadie encuentra en el paisaje, sino aquello que en él busca expresión; porque nadie suele hallar sino lo que quiere perseguir.»

«En el arte de nuestros días, tan esencialmente cerebral, tantas veces insincero y «fusilador», habrá que recordar siempre esta primera exigencia del sentimiento, sin la cual no habrá nunca arte. Si hablamos de voluntad artística, entendemos que esta voluntad consiste, más que en una decisión deliberada, en un impulso exigente que necesita verterse en la obra.»

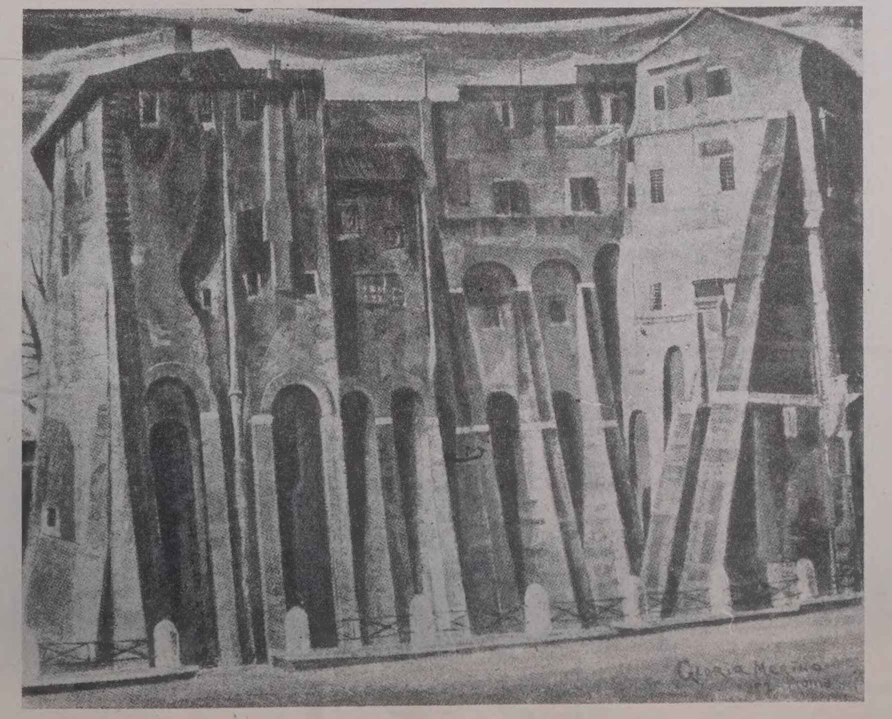
«El buen paisajista toma contacto con la verdad de la naturaleza, pero lleva ya su idea previa de cuál es la jerarquía interna de su cuadro. Y esa previa idea, que es a lo que Monet llamaba «llevar el cuadro en la cabeza», brota, en realidad, del instinto artístico más personal, poderoso e intransferible.»

«Estas consideraciones en el prólogo a una exposición de paisaje, la primera que organiza la «Fundación Rodríguez-Acosta», no quieren decir sino que en la lucha por la expresión, el hombre no encontrará nunca, afortunadamente, la fórmula codificable y definitiva. La novedad no estará nunca en el «qué», sino en el «cómo» y ese «cómo» será diverso, auténtico y expresivo cuando brote de una necesidad espiritual en el hombre que crea. En nuestro tiempo de doctrinas tiránicas, inquisitoriales, que niegan a los demás la libertad de expresarse, han solido inventarse, por los teóricos, falsas leyes que se suponen eternamente válidas; renunciemos a esa triste congelación y dejemos la puerta siempre abierta a la libertad de expresión, madre de toda novedad fecunda.»



● *LOPEZ VILLASEÑOR.—«Pueblo español».*

GLORIA MERINO.—«Teatro Marcello» ●



★

Noticia de BERGEN

(Viene de la última página.)

aquí llaman pantalón tejano), se cortan el pelo de la misma forma, ven con poca frecuencia a sus familias, escuchan a Sidney Bechet con apasionamiento, hablan inglés a la perfección, leen a Françoise Sagan traducida al noruego, van a París o a Roma en «auto-stop» en grupos mixtos; a los dieciocho años son independientes y ganan dinero; ellos y ellas como en el mismo «sel-Service dos *sandwichs* de lo mismo, y juntos asisten al mismo «film» americano; no entienden lo que quiere decir «moral sexual» —dos palabras que allí nunca van juntas—, pero tienen conocimientos de higiene nada desdeñables, y algunos han oído hablar de un país llamado España, situado cerca de Africa, donde, según parece, se pasa un verano «bárbaro». Me estoy refiriendo a los jóvenes porque son, en cierta manera, la «utopía» de un país, lo que ese país va a ser si no les *estropean* el futuro con una nueva guerra. Si no lo estropean, Bergen y los noruegos seguirán viviendo una existencia apacible, sin sobresaltos, agradable, afinada y como un poco aparte.

CUANDO ABANDONO BERGEN pensando en esas otras cosas, un empleado de Aduanas me hace algunas preguntas, y, por lo que me dice, me doy cuenta perfecta de la distancia espiritual que separa a su país del mío, esa distancia que desdibuja los contornos, que hace a las cosas relativas y las confunde:

—¿Así que es usted de Barcelona? —me pregunta el empleado.

—Sí, señor.

—Pues mire. Es usted el primer *francés* que nos visita este año.

Juan CASTELLA GASSOL

Noticia de BERGEN

Berg, Bergen, es el nombre escandinavo de *montaña*.

Bergen, segunda capital de los noruegos, 108.000 habitantes, como Leningrado y Roma rodeada por siete colinas.

Sobre una línea estirada de 1.800 kilómetros, entre el Atlántico y Suecia, abarcando 324.000 kilómetros cuadrados, se extiende un país cuya superficie queda ocupada en su 71 por 100 por suelo improductivo; en un 24 por 100, por bosques de abetos, y el 5 por 100 restante, por suelo cultivable, casas, ciudades seres humanos. Tres millones y pico de habitantes se agrupan sobre ese cinco por ciento de suelo organizado, planeado, ocupado por la técnica, como si la naturaleza sabiamente, en un rasgo de generosidad, lo hubiera cedido al hombre para su particular uso. Esos tres millones y pico son los noruegos.

Muy pocas ciudades ahí donde la naturaleza bruta, la geología virginal y poderosa, los ríos y lagos, la alta montaña, el hielo, los fiordos, la desnudez de la piedra, la angustia que presta al paisaje el invierno inacabable penetran en la última morada humana. Oslo, Bergen, Stavanger, Trondheim.

BERGEN. A MAS DE QUINIENTOS kilómetros de Oslo, unida a la capital por ferrocarril durante todo el año, y durante tres meses de verano por una sinuosa carretera que se abre apenas paso entre las montañas, Bergen se acerca al mar Atlántico en el mismo punto que fué puerto final para los inseguros periplos de los comerciantes hanseáticos, aquellos burgueses marineros de finales de la Edad Media.

Esa antigua ciudad constituyó uno de los puertos medievales más importantes, y de aquel tiempo aun conserva algunas reliquias en pie: *Hakons Hall*, por ejemplo, es un edificio construído en 1261, y las primeras edificaciones datan del siglo XI. La parte de la ciudad en que se aloja contiene seguramente algunas de las más antiguas construcciones medievales.

En tan buena medida como Noruega es un país representativo de la vida moderna, lo es de «formas» de vida antiguas. Los noruegos han cuidado de guardar las cosas antiguas que merecían la pena de ser guardadas, pero como hombres *adaptados* a la vida de hoy, se han limitado a conservarlas, y eso está muy bien, porque la «conserva» es acaso la única situación razonable para las cosas —y hasta para las ideas y los personajes— que se han hecho decrépitos.

Cuando yo llegué a Bergen ignoraba absolutamente esos datos que acabo de dar sobre la ciudad y el país; desconocía lo que se podría llamar su «ficha técnica». Por eso la primera impresión que recibí fué distinta de la que hubiera recibido ahora, con esa acumulación de cifras, cantidades, estadísticas y nombres propios que sirven para hacerse una idea de lo que es, geográficamente, históricamente, esa ciudad nórdica, pero que no sirven, ni poco ni mucho, para sentir ese «algo» peculiar que nos parece que tienen las ciudades y los países cuando nos topamos con ellos por vez primera.

Llegué a Bergen en «auto-stop» desde Oslo. ¿Cómo se me presentó a mi llegada el espectáculo de la ciudad? Los últimos ochenta kilómetros los hice en un *jeep*, bordeando el fiordo, encaramándonos por la carretera que corre a lo largo de los tajos de piedra viva que descienden en pico, remontando las innumerables pendientes, otra vez volviendo a subir por esa ruta salvaje que tiene todos los encantos imprescindibles para un viaje turístico, y que carece de la seguridad que ofrece cuando se desliza por el sur del país. Bergen empezó a insinuarse al final de la pista de asfalto, en las innumerables luces eléctricas que definen los contornos de las siete colinas. Cuando la ruta alcance por fin en la ciudad, la incontable miríada de bombillas eléctricas y de «neones» presta un telón maravilloso a la entrada. Desde el centro de la urbe se escalonan las «villas» sobre la falda de los siete montes. La pista de asfalto asciende, por increíbles pendientes, hacia una de las siete cimas. Cuando la carretera llega a su término, empieza el bosque. Donde terminan las casas, empieza siempre el bosque. La vegetación parece perseguir a los hombres del Norte, pero sin que ellos intenten escapar a su influjo. En el mismo campo noruego, cuando se entra en una granja campesina, se ven adornos vegetales, floreros, macetas en las mesas, en los rincones de la sala de estar, y ocurre lo mismo en todos los países nórdicos.



Por la noche, lo que se ve desde la falda de una de las colinas es como una inmensa y alucinante feria de luces, repetidas incontables veces en las vastas y frías aguas del fiordo. Quizá sea esta de la luz eléctrica una forma de combatir la terrible uniformidad de luz y color que impone el invierno nórdico; esa uniformidad difusa de la atmósfera rarísimamente penetrada por los rayos solares; la uniformidad que penetra también un poco en los cuerpos y en los espíritus de las gentes, cuando a la de la atmósfera se agrega la uniformidad de una administración socialista.

LA PARTE MAS ANTIGUA DE LA ciudad, la parte central, llana y de formas triangulares, avanza en dirección al archipiélago de su mismo nombre. Ahí es donde se encuentra el *Fisketorget*, mercado de pescado, que, según los especialistas en la materia, es uno de los más famosos del mundo, pero que es algo sobre lo cual yo soy incapaz de decir media palabra.

Ahí están los Bancos, los restaurantes, los bares, las iglesias, los museos, la Universidad, los centros de enseñanza, las plazuelas con monumentos a noruegos ilustres, la estación de correos y telégrafos, la estación terminal del funicular que lleva a la montaña *Floybanen*, los cines con películas americanas y un jardín público, *Byparken*, con un quiosco en medio, donde diariamente, en verano, la orquesta municipal ataca las notas de esas composiciones musicales que muchos de los grandes músicos parece que escribieron expresamente para ese público «municipal y espeso» que es igual en todas las partes de Europa, si bien se mira.

Ahí se encuentra *Brygen*, conjunto de construcciones medievales de la Hansa. Bergen era uno de los principales puestos de la Liga, que quedó disuelta oficialmente con el Tratado de Westfalia, en 1648.

Finalmente está el puerto: 16 kilómetros de dársenas.

Luego vienen las colinas. Donde las villas quedan suspendidas sobre cada ladera. Las colinas son grises y verde oscuro, coronadas por el bosque de abetos. Las pocas casas construídas con piedra tienen las paredes de ladrillo rojo y los tejados azules, o la pared amarilla y el tejado de un rojo intenso. Las casas de madera son las que más abundan, blancas, amarillas, coloradas, verdes. Las variaciones de color sorprenden al visitante, y la disposición inverosímil d las casas, unas montadas casi encima d otras; las escaleras de piedra, altísimas estrechas; los tejados en punta, rombo dales; todo esto, y la sensación de lo in previsto que dan siempre los viajes, produ ce una cierta ilusión, como la de estar vis tando un país fantástico, un maravillos pequeño mundo creado por la fantasía d Walt Disney. Los habitantes de Berge como los noruegos en general, dan la in presión de ser gente sencilla y feliz. Da la impresión, escribo, porque es justament la impresión de lo único que puedo con tatar. Pero tengo para mí que, en líne generales, lo son de verdad. Durante l última guerra sufrieron la invasión alem na, y a un pueblo pacífico como es el n ruego, para el que entre sus mayores asp raciones figura una de las más dignas qu se pueden dar: vivir en paz, la guerra r presentó un choque psicológico, cuyas co secuencias duran aún; es algo que tambié se nota en Suecia, y todavía más en Din marca. Sin embargo, sospecho que tod los pueblos de Europa —y no sólo de E ropa— se han ido haciendo a la idea de qu las miserias y desgracias de esa cosa llam da las «relaciones internacionales» empieza a ser comunes a todas las gentes, inclu a las más pacíficas, y creo que a esa id no escapan los noruegos. Por eso mism me parece que, aceptándola y contando co ella, y viviendo en un nivel económico d los más altos del Continente, son, a su m nera, felices. Claro es que *a su manera* son muchos que no se encuentran precis mente en un nivel de vida elevado. *A manera*, en el caso de los noruegos, quie decir de una manera refinada, civilizad europea, y casi podría decirse un tanto b cólica. Naturalmente, todo esto sigue sie do, en fin de cuentas, una impresión pe sonal.

LEO EN UNA GUIA DEL PAIS QU los habitantes de Bergen tienen un ra espíritu cosmopolita, que sus gentes se c racterizan por el espíritu abierto y sin pr juicios. La afirmación no me parece de encaminada, sobre todo porque Norue viene a ser como un apéndice de Sueci no sólo geográfico, pero también human y Suecia es el país de Europa donde men prejucios hay. El noruego es un homb más afable y más abierto que el suec tiene menos dinero que este último y m impuestos; pero, en definitiva, por encin de las diferencias que, vistas desde aq son de matiz, las relaciones humanas s muy parecidas.

Como en Estocolmo, ciudad «sexy» p excelencia, los chicos y chicas de diecisie años visten los mismos *blue-jeans* (lo q

(*Pasa a la página* 2